Biblioteca de artă

363

Biografii. Memorii. Eseuri

dialogul vizual

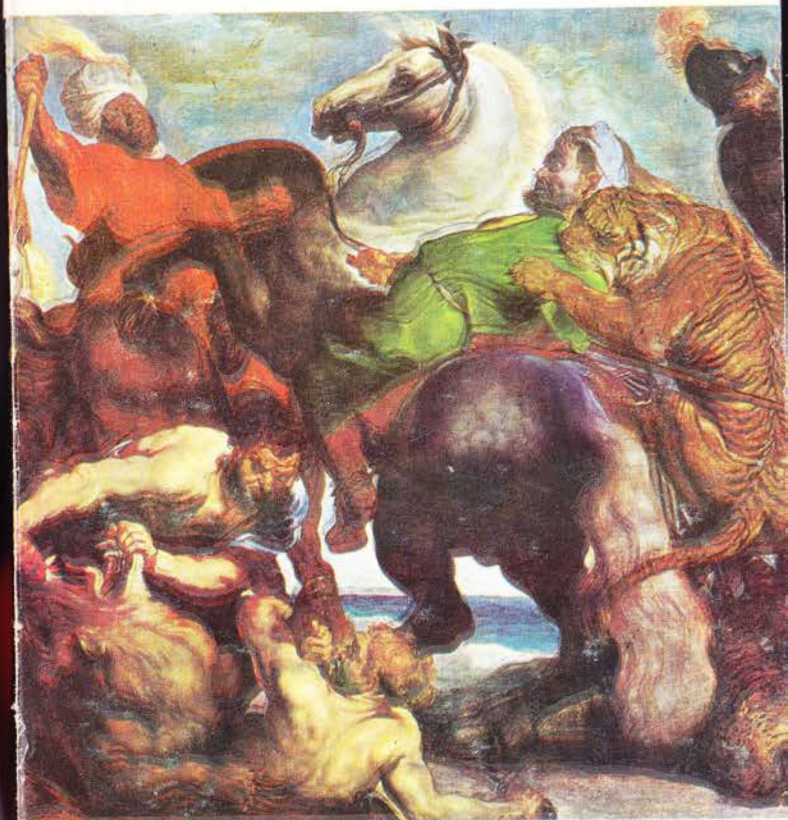
O introducere în aprecierea artei trebuie să înceapă printr-o încercare de a elimina bariera neînţelegerii şi a prejudecăţii întîlnite la privitorul neinstruit. Aceasta trebuie să descopere continuitatea dintre artele trecutului şi cele ale prezentului. Trebuie să i se ofere o expunere temeinică şi logică a naturii artelor vizuale, care îl va ajuta să scape de îndoiala nutrită în legătură cu opera unui pictor, a unui sculptor şi a unui arhitect contemporan. În sfîrşit, profanului interesat trebuie să i se dea o certitudine asupra capacităţii sale de a aborda operele de artă fără necesitatea unui al treilea ins care să-i spună la ce să se uite, de ce să se uite la aceasta şi ce anume să înţeleagă.

NATHAN KNOBLER

Vol. I şi II lei 44

Nathan Knobler

dialogul vizual



Editura Meridiane

NATHAN KNOBLER
The Visual Dialogue
(second edition)

Nathan Knobler

dialogul vizual

O INTRODUCERE ÎN APRECIEREA ARTEI

Volumul I

Traducere de
SORIN MĂRCULESCU

**EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1983**

Pe copertă:

PETER PAUL RUBENS: **Vînătoare de tigri**
Wadsworth Atheneum,
Hartford (S.U.A.)

PREFAȚĂ

Această carte reprezintă încercarea unui artist și unui profesor de a furniza informații, idei și argumente, ca și un început de vocabular și sintaxă, cu ajutorul cărora cei dornici de a găsi un înțeles și o satisfacție în artă să poată avea posibilitatea de a întreține cu ea un dialog semnificativ și constructiv. Acum patru ani, pe cînd scriam prefața la prima ediție a Dialogului vizual, *preocuparea mea de căpetenie a fost înstrăinarea resimțită de o mare parte a publicului profan confruntat cu expresiile „dificile" ale artei contemporane și incapabil de a le înțelege, ca și de numeroși artiști, convinși de „analfabetismul vizual" al publicului, de ignoranța acestuia în materie de concepte fundamentale ale artelor. Deși frecventarea muzeelor cunoștea o înflorire fără precedent, privitorul tipic părea a nu percepe legăturile istorice dintre arta zilelor noastre și artele trecutului; el părea în general incapabil de „a citi" limbajele curente ale picturii și sculpturii și adesea extrem de limitat în capacitatea sa de „a citi" limbajele vizuale ale trecutului. Astăzi, perplexitatea, neîncrederea și ostilitatea pot continua să existe, atît în rîndul artiștilor, cît și al publicului lor, dar atmosfera în care ne găsim cu toții a început să se schimbe și oricare ar fi deficiențele culturii noastre, părem dispuși să redefinim conceptul de viață plăcută și utilă și, în această ordine de idei, să acceptăm că artele au o*

importanță fundamentală în viața tuturor oamenilor. În acest spirit, așadar, m-am apropiat din nou de problemele neîncetatului schimb vital ce are loc între artist și opera sa, între produsul strădaniei creatoare și contemplatorii ei și, în cele din urmă, între comunitatea artistică și societatea care o hrănește și este hrănită de ea. Scopul meu rămîne pregătirea unor participanți informați, conștienți și sensibili la un dialog al cărui subiect este împlinirea nevoii omenești de satisfacție estetică.

Nu numai frecventarea muzeelor, bătînd azi toate recordurile, confirmă dorința reală resimțită de numeroși membri ai publicului educat de a accepta provocarea artelor, ci, în prezent, și un număr mult sporit de susținători, care colecționează operele artiștilor profesioniști, și de oameni interesați în dezvoltarea propriei lor capacități de a produce obiecte de artă. Adesea însă această dorință e contrariată de un soi de barieră culturală care inhibă reacția privitorului la opera de artă. E o barieră construită din trei părți. Prima parte o formează ipoteza avansată de mulți oameni potrivit căreia ei sînt în stare să deosebească o operă de artă de un obiect care nu intră în această categorie. Aceștia stabilesc o conceptualizare îngustă a naturii și formei tabloului sau sculpturii legitime sau a construcției bine proiectate și tind să respingă ca nelegitime acele produse ale unor artiști care nu se conformează modelului considerat de ei drept acceptabil.

O altă secțiune a zidului există din pricina contactului extrem de limitat dintre majoritatea oamenilor și exemple reale din domeniul picturii, sculpturii sau clădirilor care ar întruni caracteristicile operelor de artă arhitecturale. Deși e foarte adevărat că muzeele sînt aglomerate, proporția în care sîntem expuși înrîuririi artelor vizuale nu se compară cu aceea în care sîntem expuși muzicii sau literaturii. În cărți și reviste pot fi găsite multe reproduceri de picturi și sculpturi, dar ușurința cu care ajungem la aceste referințe are un dublu tăiș, deoarece dă iluzia con-

tactului cu artele, în vreme ce, de fapt, chiar cele mai atent tipărite publicații nu sînt decît substitute nesatisfăcătoare ale picturii, fiind, desigur, derutante în ceea ce privește reprezentarea formelor artistice tridimensionale. Unii ar putea argumenta că reproducerea muzicii pe bandă și disc e comparabilă cu reproducerea în culori a operelor de artă vizuale. Dar reproducerea sunetului este mult mai apropiată de sursa originală decît reproducerea texturii, mărimii și coloritului precis în pictură sau a materialului și tridimensionalității reale a unei statui.

Legat de cele două părți ale barierei deja menționate, există un al treilea element, care e poate cel mai important component din întregul model. E vorba de sentimentul de confuzie, de inadecvare și adeseori de frustrare și antagonism în raport cu obiectele identificate ca opere de artă ce nu pot fi circumscrise în limitele conceptualizării acceptabile observatorului.

Din punctul meu de vedere, o introducere în aprecierea artei trebuie să înceapă printr-o încercare de a elimina bariera neînțelegerii și a prejudecății întîlnite la privitorul neinstruit. Acesta trebuie să descopere continuitatea dintre artele trecutului și cele ale prezentului. Trebuie să i se ofere o expunere temeinică și logică a naturii artelor vizuale, care îl va ajuta să scape de îndoiala nutrită în legătură cu opera unui pictor, a unui sculptor și a unui arhitect contemporan. În sfîrșit, profanului interesat trebuie să i se dea o certitudine asupra capacității sale de a aborda operele de artă fără necesitatea unui al treilea ins care să-i spună la ce să se uite, de ce să se uite la aceasta și ce anume să înțeleagă.

Preocuparea de a stabili o bază pentru înțelegerea și acceptarea artelor vizuale, așa cum o înțeleg eu, impune ca primele capitole ale acestei cărți să trateze probleme oarecum abstracte într-o măsură neobișnuită în texte consacrate aprecierii artei. Experiența acumulată în predarea acestui material m-a convins că este o iluzie să credem că e cu putință a-i implica pe studenți în opere

de artă individuale înainte de a le rezolva într-un mod preliminar, dar global îndoielile cu privire la natura și valabilitatea artelor în general. Această introducere netezește drumul pentru cercetarea ulterioară, prezentînd argumente care sugerează că poate fi găsită o semnificație chiar și în formele de artă inaccesibile în prezent înțelegerii individului interesat.

Cartea continuă cu o secțiune mediană, divizată în două părți, despre formele bi- și tridimensionale, și consacrată expunerii limbajului artelor vizuale. Am încercat aici să-l introduc pe cititor în diversitatea care există atît în conținutul, cît și în forma artelor vizuale de-a lungul istoriei lor. Această porțiune din carte a fost scrisă pe baza presupunerii că observatorul e obligat să recunoască interdependența dintre mijloace și scopuri în pictură, desen, gravură, sculptură și arhitectură. Dacă vrea să înțeleagă ce semnifică o pictură, privitorul trebuie să priceapă și modul în care e comunicată această semnificație.

În încheiere e o scurtă secțiune, constînd din două capitole, despre expresia în artă, despre capacitatea artelor vizuale de a purta povara unor sentimente puternice și de a stîrni convingeri de o intensitate pe care alte moduri de comunicare nu ar putea-o suporta. Aici, ca și oriunde în cartea de față, profunzimea și maturitatea reacției privitorului e considerată ca un imperativ pentru realizarea deplinei comunicări artistice posibile în expresia vizuală.

Aceasta e prin urmare structura cărții și ea a fost aplicată în deplină cunoștință a faptului că implicarea sporită a multor oameni din zilele noastre în arte se datorește următorilor factori: dependența societății moderne de cunoașterea avansată a lumii în care trăiește și dependența de mijloacele vizuale ale filmului și televiziunii pentru comunicarea cunoștințelor; valoarea sporită a activităților ce duc la împlinirea personală într-o eră de o asemenea complexitate și specializare, încît multe eforturi omenești își pierd, parcă, orice înțeles; și, în sfîrșit, ridicarea unei pături semnifi-

cative a societății noastre, odată cu sporirea resurselor de timp și energie pentru destindere, după satisfacerea nevoilor economice, la utilizarea productivă a artelor.

Trecerea de la o atitudine în esență consumatoristă față de arte la aceea a unei atitudini creative din partea amatorului sugerează o funcție a aprecierii artei care nu ni s-a părut atît de importantă pe cînd pregăteam prima ediție a acestei cărți. În prezent, pe lîngă încercarea de a-l introduce pe privitorul receptiv în condițiile speciale pe care le impune înțelegerea artei, studiul plin de înțelegere al artei îi poate oferi producătorului de imagini începător o cunoaștere practică a mecanismelor și mijloacelor prin care artiștii au tratat problemele ordinii, expresiei și reprezentării estetice.

Profitînd de pe urma observațiilor făcute de cititorii primei ediții, am ținut ca această reluare a Dialogului vizual *să aducă o mai mare precizie și claritate în ideile pe care le-am ales inițial ca teme ale cărții. În anii scurși de la prima ediție, am avut de asemenea timp să dezvolt materialele și conceptele necesare unui capitol despre urbanism și a unor capitole despre desen și gravură. De asemenea, cititorul va constata că teoria culorilor, fotografia și formele cinetice se bucură de o tratare mult lărgită față de cea acordată lor în ediția anterioară. Iar inițierea mea profesională în sculptură a avut ca rezultat o îmbogățire a acestui aspect al cărții.*

În general, teza mea călăuzitoare este aceea că aprecierea artei derivă dintr-un dialog vizual între fiecare observator și opera de artă cu care este confruntat, un dialog care necesită pe de o parte un participant deschis, receptiv și înțelegător și opera de artă pe de alta. Poate funcționa și o a treia instanță, criticul sau profesorul, pentru a-l introduce pe participantul la operă, pentru a-l pregăti în vederea aprecierii acesteia, fără a putea însă face mai mult, deoarece aprecierea artei nu poate fi predată. Ea se dezvoltă în observator cînd acesta e copt pentru ea și se poate

dezvolta numai cînd există un contact neîntrerupt între observator și operele de artă. Chiar cînd cade pradă deznădejdii, artistul acționează pozitiv. Producerea unui obiect destinat să le vorbească celorlalți presupune o încredere în valoarea comunicării. Producerea unui obiect destinat să dăinuiască presupune credința în existența neîntreruptă a unei societăți compuse din indivizi capabili să reacționeze la eforturile creatorului de artă. Speranța mea este că această carte va putea ajuta la întărirea unei asemenea comunități sensibile, deoarece, acceptînd provocarea artelor, oamenii își pot afirma calitățile lor cele mai omenești și mai umaniste.

NATHAN KNOBLER
Universitatea din Connecticut

Ianuarie 1971
Mansfield Center, Conn.

Partea I

NATURA EXPERIENȚEI VIZUALE

Capitolul 1
APRECIEREA ARTEI ȘI EXPERIENȚA ESTETICĂ

Omul e producător de imagini. De la picturile parietale din peșterile locuite de omul paleolitic și pînă în vremea noastră s-a înregistrat o continuitate neîntreruptă a artelor vizuale și, cu toate că motivațiile acestor imagini par a se schimba de la o eră la alta, avem dovezi numeroase pentru a afirma necesitatea oamenilor de a-și transforma experiențele în simboluri vizuale (fig. 1, 2).

În acest interval de timp s-au ridicat clădiri și monumente, unele prăbușindu-se curînd, altele dăinuind ca martori ai eforturilor omului de a se proteja și de a-și glorifica eroii, societatea și zeii.

Combinația de simboluri vizuale și structuri arhitecturale produse de om iluminează trecutul și multe dintre aceste artefacte sînt și astăzi, pentru observatorul contemporan, prilej de meditații și plăcere, prin ele însele, fără nici o referire la implicațiile istorice. Semnificația artei nu rezidă exclusiv în funcția ei de cheie către existențele indivizilor și societăților de odinioară sau de reflectare a vieții contemporane; pentru unii privitori arta slujește întîi de toate ca un izvor de satisfacție sensibilă și intelectuală ce nu necesită nici un referent extern. În forma unui *kylix* grecesc (fig. 3), în culoarea unui tablou de Matisse (fig. 13) sau în structura unui mare pod (fig. 4), există un potențial de uimire și desfătare fără nici o legătură cu valoarea practică sau cu fundalul cultural și istoric.

Pentru cei care produc picturile, sculptura și arhitectura vremii lor, artele pot avea o diversitate de semnificații. O operă de artă poate servi ca un exercițiu de îndemînare și dexteritate manuală. E poate un comentariu asupra societății și moralei, desprins din implicarea personală a artistului. Narează poate o simplă poveste. Satisface poate nevoia de a crea un obiect sau o imagine de cult. Oricare ar fi motivul pentru care a fost creată, opera de artă și-a atins scopul, în cazul multor artiști, atunci cînd a fost încheiată. Pot surveni alte recompense, în cazul în care opera găsește un public favorabil, dar reacția publicului este atît de puțin previzibilă, încît acceptarea lui poate furniza adeseori doar un nivel secundar de satisfacție pentru artist.

Pentru observatorii, pentru consumatorii artelor semnificația artei începe odată cu opera însăși. Observatorul începe acolo unde se oprește artistul. Semnificația găsită de către profan în obiectul artistic depinde de opera de artă, dar ea depinde și de propria condiție intelectuală și emoțională a privitorului ca și de abilitatea acestuia de a percepe opera aflată în fața ochilor săi.

Artistul făurește o expresie vizuală care, la rîndul ei, devine subiectul unui răspuns sau al unei reacții din partea observatorului. În acest sens artele vizuale pot fi considerate drept un limbaj. Ca și în alte limbaje, avem o sursă de comunicare, artistul; avem un mijloc care vehiculează informația ce-și are obîrșia în sursă, opera de artă; și, în sfîrșit, avem un receptor, observatorul. Ca și cititorul unui text scris, observatorul trebuie să recunoască și să descifreze simbolurile și modelul simbolurilor înainte de a avea loc înțelegerea. Firește, lectura și delectarea nu sînt sinonime. Întocmai după cum nici un cititor nu se va delecta cu fiecare carte de pe un raft de bibliotecă, la fel nici un privitor nu se va putea aștepta să se delecteze cu fiecare obiect artistic sau să înțeleagă fiecare operă de artă pe care o vede. Rafturile bibliotecilor sînt pline de volume care depășesc puterea de cuprindere chiar a per-

soanelor foarte cultivate, iar pereții muzeelor poartă unele tablouri care cunosc o audiență limitată.

E posibil ca un profan să aibă o reacție estetică imediată la anumite opere de artă, dar e probabil că multe dintre tablourile, sculpturile și clădirile pe care le contemplă îi vor oferi un grad redus de plăcere. În realitate, pot exista opere de artă care să-l tulbure sau chiar să-l irite și să-i repugne. Satisfacția estetică e rezultatul unei combinații complexe de atitudini subiective și aptitudini perceptuale. Nimeni nu poate afirma cu certitudine de ce unele obiecte determină reacții pozitive pe cînd altele nu, dar dacă observatorul dorește să sporească numărul obiectelor artistice la care să poată reacționa cu satisfacție, el trebuie să schimbe condițiile care îi înrîuresc reacția.

Filosoful Albert R. Chandler, în cartea sa *Beauty and Human Nature,* discută satisfacția ce poate fi găsită în artă. El numește această satisfacție „experiența estetică".

„Experiența estetică poate fi definită ca satisfacție în contemplare sau ca o intuiție producătoare de satisfacție. Cînd savurez un apus de soare frumos sînt satisfăcut contemplîndu-l. Curiozitatea mea intelectuală somnolează, nu mă interesează atunci să cunosc cauzele fizice ale norilor și luminii. Interesele mele practice sînt suspendate, nu mă interesează atunci dacă un asemenea cer prevestește secetă, deși grădinii mele s-ar putea să-i fie necesară ploaia. Sînt satisfăcut să contemplu apusul de soare. [...] Cuvîntul *satisfacție* poate fi definit în mod indirect ca acea stare sufletească ce se caracterizează prin voința de a prelungi sau a repeta experiența în chestiune... Termenul de satisfacție este mai nimerit decît acela de *plăcere,* deoarece *satisfacție* e un termen mai cuprinzător. Starea de supraexcitare produsă de o melodramă nu e tocmai o plăcere, dar este fără îndoială o satisfacție de vreme ce oamenii încearcă să o prelungească sau să o repete. Același lucru poate fi spus despre patosul muzicii și al poeziei. Ne poate stoarce lacrimi, dar experiența noastră e cu toate acestea plină de satisfacție."[1]

E nevoie de prea puțină pregătire specială pentru a reacționa la culorile unui apus de soare sau la formele norilor sau munților, în timp ce mulți oameni consideră că e dificil să aibă o experiență delectabilă de pe urma anumitor opere de artă. De ce oare? O cercetare a factorilor în măsură să ducă la o experiență estetică poate înlesni înțelegerea acestei probleme și oferi un ghid pentru descoperirea satisfacției produse de obiecte de artă, a acelei satisfacții pe care mai înainte ele i-o ofereau observatorului în prea mică măsură.

Inițial, experiența estetică e rezultatul unei interacțiuni între un obiect de artă și un observator. Această interacțiune nu poate avea loc decît în prezența condițiilor necesare ivirii ei. Aceste condiții sînt *capacitatea observatorului de a percepe și înțelege acele aspecte ale obiectului sau experienței care contribuie la satisfacția estetică* și o *atitudine receptivă din partea observatorului.*

Înainte de a trece mai departe, să limităm definiția obiectului estetic. S-a sugerat că experiența estetică poate fi inițiată de o reacție atît la stimuli naturali, cît și la stimuli produși de om. Studiul reacției estetice sub toate formele ei e o sarcină uriașă și nu constituie scopul textului de față; ne ocupăm aici de reacția la o operă de artă și ne vom restrînge definiția stimulului estetic astfel încît să devină sinonimă cu opera de artă vizuală. Deși această restrîngere elimină numeroase zone posibile de discuție, ea lasă totuși o mare cantitate de opere la dispoziția cercetării. Tradițional, artele vizuale au fost împărțite în arte frumoase și arte practice aplicate, ramurile majore ale artelor frumoase fiind socotite în genere a fi pictura, sculptura și arhitectura. E cu putință să dovedim că orice obiect produs de om cuprinde un potențial de satisfacție estetică, de la un deschizător de conserve pînă la un zgîrie-nori,

[1] Toate adnotările pot fi găsite într-o secțiune specială de la sfîrșitul cărții intitulată „Bibliografie și note".

de la o marcă poştală pînă la fresca de pe plafonul unei mari biserici, dar o încercare de a acoperi întreaga sferă a artelor vizuale nu ne-ar permite să ne concentrăm asupra problemei esenţiale care ne priveşte, şi anume realizarea unei reacţii estetice, a unei *aprecieri* a artei.

Problemele de bază care se ivesc în aprecierea sculpturii, picturii şi arhitecturii îşi au corespondente în toate artele vizuale şi expunerea acestor probleme se va aplica şi în cazul altor zone ale artelor vizuale ce l-ar putea preocupa pe cititor.

ATITUDINEA RECEPTIVĂ

Care este atitudinea esenţială pentru o experienţă estetică? Mai întîi e necesar ca *atenţia observatorului să fie dirijată asupra obiectului din faţa sa.* Persoana care priveşte o operă de artă trebuie să-i consacre deplina şi nedivizata sa atenţie.

Un anumit grad de interacţiune cu o operă de artă e posibil şi fără atenţia completă a observatorului. Mulţi oameni ce trăiesc în încăperi cu tablouri pe pereţi se opresc rareori să le contemple. Alţii ascultă muzică în timp ce-şi îndeplinesc sarcinile gospodăreşti, combinînd audiţia unui concert cu muncile casnice. În fiecare caz există contactul cu o operă de artă, dar experienţa nu este una care să o angajeze pe persoana respectivă într-o relaţie directă, „faţă în faţă". Alte exemple sînt mai puţin evidente, dar dau rezultate asemănătoare: plimbarea întîmplătoare printr-un muzeu sau o galerie de artă fără a-ţi îngădui o pauză pentru reflecţie; interferenţa de zgomot şi îmbulzeală, care stînjenesc concentrarea; lumina proastă; fundalurile nepotrivite — toate acestea pot crea o barieră parţială între opera de artă şi privitor. Pictura de o precizie fotografică reprezentînd atelierul artistului Hans Makart, din secolul al XIX-lea, reprodusă în fig. 5, ne dă o idee despre haosul ce poate rezulta din desfăşurarea la întîmplare a unui bric-à-brac, tablouri, sculp-

turi, mobilă, covoare şi tapiserii. Ascunse în confuzia acestei aglomerări, se află piesele individuale ce pot avea un grad înalt de virtuţi artistice, fiind însă aproape cu neputinţă de a le izola din preajma lor. În totul, un grup de obiecte poate crea o atmosferă, poate stabili o stare sufletească, dar pe măsură ce grupul devine mai complex, piesele individuale îşi pierd identităţile separate. Aceeaşi constatare o putem face în mare măsură în fotografia ce reprezintă un teanc de ziare şi reviste (fig. 6). Dornic să-şi expună toate mărfurile, vînzătorul de ziare a reuşit să le ascundă, deoarece toate au devenit o parte dintr-o structură globală.

Contactul marginal produs de o interacţiune limitată dintre obiectul de artă şi privitor poate da o anumită cantitate de satisfacţie care se poate numi o formă de experienţă estetică. Sentimentul de bunăstare şi atmosferă plăcută furnizată de „muzica de fundal", de decoraţia interioară „de fundal" sau o privire aruncată întîmplător prin galeriile unui muzeu poate avea o anumită valoare. Un mediu care-i satisface pe aceia ce activează înăuntrul lui e important; aşa stau lucrurile cu schimbarea de ambianţă oferită vizitatorului unui muzeu în contrast cu experienţa şi mediile înconjurătoare ce fac parte din rutina zilnică. Această formă de reacţie furnizează plăcerea cu un minimum de disconfort şi tensiune.

Cînd un lucrător se dedică problemelor fizice sau mentale, el caută să evite orice condiţie de perturbare sau interferenţă care ar spori efortul necesar îndeplinirii misiunii sale primare. Comentariul deseori auzit despre anumite forme de artă, „N-aş dori să pun asta pe pereţii living-room-ului meu", constituie expresia dorinţei de a realiza o ambianţă domestică lipsită de conflict şi disconfort.

La ce reacţionează observatorul întîmplător într-o interacţiune periferică sau parţială cu un obiect de artă? Se pare că reacţionează la calită-

țile familiare, evidente și confortabile ale operei. Experimente psihologice recente confirmă teoriile mai vechi care indicau preferința omului și animalelor pentru experiențe familiare și cauzînd, așadar, un minimum de tensiune. *Familiarul* e acceptabil și confortabil; *nefamiliarul* e inconfortabil, adeseori dezagreabil. Sîntem îndreptățiți să presupunem că reacțiile plăcute la interacțiunea parțială cu o operă de artă sînt produse de factori pe care contemplatorul îi consideră familiari, fie datorită unui contact anterior cu obiectul de artă specific contemplat, fie datorită calităților operei care evocă alte reacții de plăcere. Dacă opera conține elemente nefamiliare, ce tind să provoace tensiune lăuntrică, acele porțiuni pot fi neglijate, nepercepute și, prin urmare, trecute cu vederea în mod confortabil. Firește, unele opere de artă, datorită expunerii lor generale sau asemuirii cu alte produse bine cunoscute, pot fi atît de familiare, încît să ofere o posibilitate redusă de disconfort, sau chiar deloc, putînd astfel satisface cerința limitată a esteticii „de fundal".

Majoritatea operelor de artă conțin elemente care sînt în prezent, ori au fost cîndva, deopotrivă familiare si nefamiliare, inovatoare sau neașteptate. Raportul dintre familiar (*F*) și inovator (*I*) diferă pentru fiecare obiect așa cum este el perceput de către fiecare individ care vine în interacțiune cu el. Ceea ce este familiar pentru cineva poate fi neobișnuit sau chiar indescifrabil pentru altcineva. Raportul F : I poate varia în funcție de timp, în funcție de condițiile sociale sau culturale diferite și în funcție de acele experiențe personale care contribuie la distincțiile dintre indivizi. Majoritatea privitorilor găsesc că picturile lui Masaccio, Rafael și Copley, reproduse în fig. 7, 8 și 9, sînt compatibile cu o formă de reprezentare familiară și tradițională în care inovația pare a fi redusă. Pentru mulți, *Nudul roz*, de Matisse (fig. 13), deși vechi de peste treizeci și cinci de ani, înclină mai puternic balanța spre latura experimentală a raportului F : I decît cele trei figuri anterioare. Matisse a reprezentat o figură feminină culcată

într-un interior, dar desenul simplificat, absența folosirii tradiționale a umbrei și culorilor paroxistice aplicate pe suprafețe aparent plate și spontan formate, situează această compoziție pe o poziție aparte față de celelalte trei mai vechi. Pentru cei care au văzut alte picturi de Matisse, sau opere de o factură similară datorate altor artiști, valorile inovaționale din Matisse vor părea mai scăzute în raportul F : I, sau invențiile, afectînd echilibrul F : I, dar neobservate de spectatorul mai naiv, pot fi percepute în alt aspect al tabloului.

Într-un mod asemănător, picturile lui Masaccio, Rafael și Copley pot oferi privitorului cunoscător și receptiv soluții cu totul imaginative și imprevizibile la problema reprezentării figurale atunci cînd sînt privite în alți termeni decît aceia ai modalității de reprezentare tradițională. Raporturile de culoare și formă, calitățile suprafeței, sugestia psihologică a subiectului din fiecare operă și chiar relația psihologică indicată între subiect și observator pot fi văzute ca o variantă neobișnuită și neanticipată a unei abordări familiare a picturii.

Există dovezi că, odată expus în mod repetat efectului unei opere de artă, privitorul va dezvolta o reacție mai plină de satisfacție din simpla familiarizare cu ceea ce vede, chiar fără un efort conștient de înțelegere sau delectare. Indivizii sînt însă rareori siliți să examineze în mod repetat obiecte de artă cu care nu sînt dornici să aibă de a face, astfel încît această acomodare sau ajustare treptată are loc foarte rar. O persoană care dorește să-și extindă capacitatea de reacție la obiecte de artă complexe și solicitante va trebui să se implice în operele respective cît mai complet cu putință. Desigur, aspectele nefamiliare ale operei vor produce disconfort, ba chiar uneori un prea mare disconfort pentru a mai permite implicarea neîntreruptă. Motivația persoanei care caută să pătrundă în universul artelor vizuale va fi inevitabil măsurată în funcție de efortul, emoțional și intelectual, cerut pentru a intra în comunicare cu obiectele de artă. Pentru unele persoane, motiva-

rea și capacitatea pot fi insuficiente unui interes susținut față de o anumită categorie de opere, dar această exigență nu le împiedică neapărat să experimenteze și să deguste acea artă care le poate satisface necesitățile. De asemenea, acea artă considerată acum ca prea exigentă sau prea neliniștitoare poate deveni alteori destul de familiară pentru a permite o interacțiune stimulatoare și dătătoare de satisfacții cu porțiunile inovatoare.

Printre cele mai importante condiții necesare pentru a obține o experiență estetică satisfăcătoare dintr-o artă nefamiliară se numără voința observatorului de a lua fiecare operă drept o valoare sigură, adică de a o accepta ca pe un efort serios și rațional al unei persoane serioase și raționale. În trecut, această condiție ar fi părut o sugestie inutilă și poate chiar bizară, deoarece ideea publicului despre natura artei serioase urma îndeaproape producția de picturi și sculpturi realizate de artiști. În secolul trecut, această condiție s-a schimbat. Unitatea dintre aspirațiile publicului și producția artistică a încetat să mai existe. Nu avem decît să comparăm un grup de picturi ce acoperă o perioadă din secolul al XV-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea cu un grup de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă în zilele noastre pentru a avea dovada remarcabilei expansiuni a concepției artiștilor despre natura unei picturi.

Cele trei opere tradiționale deja citate — *Madona și pruncul în slavă* de Masaccio (fig. 7), datată 1426, *Madona del Granduca* (fig. 8) de pe la 1505 și *Doamna Thomas Boylston* (fig. 9) pictată în 1766 — ca și *Nepoatele artistului* de Degas (fig. 10) din 1865, împărtășesc toate un mod comun de reprezentare a formei, spațiului și texturii, așa cum se întîlnesc ele în natură. Maniera de a picta diferă stilistic, dar în fiecare caz se pare că artistul a dorit ca privitorul să fie interesat de imaginea reprezentațională și nu de mijloacele folosite pentru a produce acea imagine. Pentru materializarea tuturor acestor opere s-a aplicat culoare pe o suprafață, dar metodele picturale speci-

fice fiecărei opere rămîn lipsite de importanță în raport cu semnificația subiectului ilustrat.

Bar la Folies Bergères (fig. 11) de Eduard Manet, care datează de prin 1881—82, *Poèmes barbares* (fig. 12) de Paul Gauguin, pictat în 1896, *Fată în fața oglinzii* de Pablo Picasso (fig. 14), datată 1932, și *Femeie și bicicletă* de Willem de Kooning (fig. 15), din 1952—1953, sînt exemple de picturi produse într-o perioadă de timp mai mică de 70 de ani. Metodele de reprezentare și de aplicare a culorii diferă considerabil în aceste patru lucrări. E posibil să discuți diferențele stilistice dintre picturile lui Masaccio, Rafael, Copley și Degas, dar acele diferențe par neînsemnate dacă le comparăm cu contrastele dramatice dintre una și alta din operele citate mai apoi.

Comparația picturii lui Kooning cu o pînză din 1967 de Barnett Newman (fig. 16) relevă o deosebire și mai mare decît aceea ce există între pictura lui Kooning și lucrarea lui Picasso. Newman pare a respinge orice atitudine și metodă acceptată folosită de ceilalți artiști. Suprafețele lui mari și nemodulate de culooare linsă, întinsă uniform, constituie o enigmă pentru cea mai mare parte a publicului; și cu toate că mulți contemporani de ai săi lucrează într-o manieră asemănătoare, alții pun în discuție valabilitatea și importanța acestui mod de abordare a picturii, acordînd preferință propriilor concepții.

Motivele acestor schimbări survenite în artele vizuale vor fi discutate altundeva, rămîne însă un fapt că operele de artă oferite actualmente publicului de către artiști serioși îi lasă adeseori pe cei neinițiați într-o stare de confuzie și chiar de intoleranță. Un observator contemporan, confruntat cu mulțimea de abordări folosite de artiștii de astăzi, ar putea pune la îndoială valorile și intențiile care îngăduie o gamă atît de largă de stiluri și tehnici. Întrebări precum: „Care abordare trebuie folosită ca etalon al judecății?", „Care tehnică demonstrează o folosire competentă a materialelor?", poate chiar „Vor oare să mă prostească?" — sînt expresii tipice ale divorțului

actual dintre comunitatea artiștilor producători și consumatorii potențiali. Peste această prăpastie se poate construi o punte, dar ea trebuie să fie precedată din partea privitorului de o atitudine care să permita introducerea de forme estetice străine lui. Pus în fața unor obiecte care la prima vedere pot părea lipsite de sens, privitorul care încearcă să înțeleagă arta contemporană trebuie să admită că poate avea dubii în privința propriei capacități de înțelegere. Observatorul trebuie să admită posibilitatea că incapacitatea sa de a înțelege lucrările respective se datorește unei inadecvări ce rezidă în el însuși și nu în acele lucrări. El trebuie să asume, cel puțin temporar, o anumită smerenie, o dorință de a suspenda judecata pînă cînd va fi pe deplin sigur că atitudinea sa se întemeiază pe o înțelegere limpede a ceea ce vede. Ce are de pierdut? Oricare ar fi pierderea posibilă, aceasta va trebui măsurată în raport cu îmbogățirea ce se poate produce atunci cînd distanța e suprimată și observatorul găsește într-o operă de artă o semnificație care altădată îi scăpase.

PERCEPȚIA RECEPTORULUI

Surdul nu poate reacționa la sunetele unei simfonii de Brahms. Orbul nu poate cunoaște senzația unei suprafețe de un roșu strălucitor alăturate uneia verzi de egală strălucire. Între observator și obiecte se află limitările impuse de capacitatea de a percepe. Cu excepția orbului, perceperea artelor vizuale pare a nu pune probleme dificile, dar puține persoane cu vedere normală își dau seama cît de limitată le este în realitate percepția.

Percepția, conștiința noastră despre lumea din jurul nostru, bazată pe informația care ne parvine prin simțuri, e prea deseori considerată ca un atribut natural și de la sine înțeles al ființei omenești. Se pornește de la ipoteza că fiecare vede aceleași lucruri, că lumea, așa cum o cunoaștem prin văzul, auzul, pipăitul și capacitatea noastră de a mirosi, e aceeași pentru toți. Lucrurile nu stau așa.

Psihologii și fiziologii au ajuns să-și dea seama că între informația brută oferită creierului de către simțuri (senzații) și conștiința noastră despre lume bazată pe această informație (percepții) există o diferență considerabilă. Profesorul J. Z. Young, un fiziolog englez, descrie o serie de experimente realizate cu indivizi născuți orbi care, la o vîrstă mai înaintată au ajuns să vadă. În aceste condiții omul de știință are posibilitatea de a studia fazele educării vizuale prin care copiii trec în mod normal, deoarece adultul, spre deosebire de copil, poate descrie cu precizie ceea ce i se întîmplă. Persoana oarbă cîndva, acum normală fiziologic, nu „vede" lumea imediat.

„Cînd deschide ochii pentru prima oară, pacientul se bucură prea puțin sau deloc; într-adevăr, el găsește experiența supărătoare. Ne relatează că vede doar un vîrtej de lumini și culori. Se dovedește cu totul incapabil să selecteze obiecte cu ajutorul văzului, să recunoască ce sînt sau să le denumească. Nu are nici o noțiune a unui spațiu cu obiecte în el, deși știe totul despre obiecte și numele lor cu ajutorul pipăitului. «Firește», veți spune dumneavoastră, «trebuie să treacă puțin timp ca să învețe să le recunoască prin văz.» Nu *puțin* timp, ci foarte, foarte mult timp, în realitate ani de zile. Creierul său nu a fost educat conform regulilor vederii. Noi nu sîntem conștienți că există astfel de reguli, credem că vedem, așazicînd, «în mod firesc». Dar de fapt am învățat un întreg set de reguli în timpul copilăriei."[2]

Young spune mai departe că fostul orb poate învăța să „vadă" numai prin educarea creierului său. Făcînd un efort considerabil, el poate înțelege treptat experiențele vizuale ale culorii, formei, spațiului și texturilor.

Unii experimentatori și-au exprimat îndoiala cu privire la utilizarea mărturiei oferite de adulți care și-au căpătat văzul după ce au fost orbi din naștere. Acești psihologi cred că experiența unor subiecți maturi nu poate constitui un termen de comparație pentru dezvoltarea perceptuală a nou-

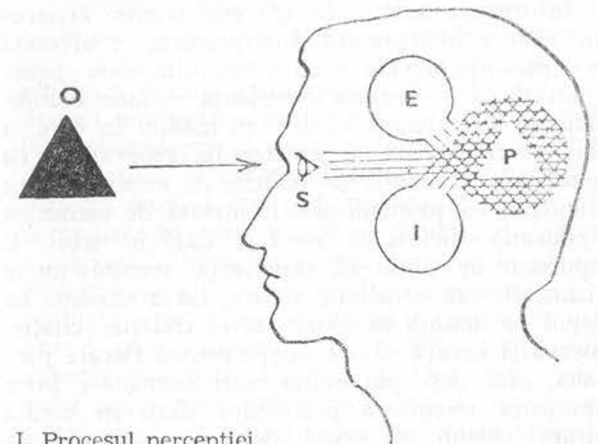
născuților din cauză că adulții, în procesul de îm-

bătrînire, au avut alte experiențe senzoriale care le-au afectat dezvoltarea percepției vizuale. Toți sînt însă de acord că percepția vizuală la toate nivelele de vîrstă e rezultatul unui proces de învățare; că omul are capacitatea de a-și modifica abilitatea perceptuală și de a dezvolta forme de percepție speciale[3]. Prin urmare, aceste experimente sugerează că senzațiile noastre nu au pentru noi nici un înțeles pînă cînd nu știm cum să le ordonăm într-o percepție coerentă. Senzația e numai o parte a percepției. În construcția unei percepții e inclusă și experiența trecută a observatorului și capacitatea sa de a combina senzațiile într-o formă semnificativă. Spre a percepe ceva e nevoie ca observatorul să facă o selecție a numeroaselor senzații transmise lui în fiecare clipă. El trebuie să selecteze acele senzații care sînt semnificative pentru construirea unei experiențe particulare și să le neglijeze pe acelea lipsite de însemnătate.

Nu e limpede cîtă educație și ce fel de învățare trebuie desfășurate, dar în perioada normală de creștere într-o lume deja organizată sub forma unei structuri fizice și culturale specifice au loc multe feluri de educație vizuală. Copilul învață să vadă obiecte ce-i împiedică mișcările. Învață, după ce cade în repetate rînduri, să pășească peste jucăriile lui. Învață să-și recunoască părinții și să interpreteze alte experiențe vizuale care fac parte din trăirea în lumea sa. Informația vizuală se combină cu alte date senzoriale și intră în interacțiune cu funcțiile emoționale și intelectuale ale creierului pentru a-i modela percepțiile. Pe măsură ce se maturizează, procesul perceptual pare a deveni automat. Desigur, individul e inconștient de desfășurarea acestuia; numai cînd i se prezintă exigențe perceptuale speciale devine conștient de necesitatea unui efort pentru a-și dezvolta capacități pe care nu le posedă. Studenții în biologie, care învață să interpreteze date microscopice, și studenții în medicină, care învață să perceapă mici modificări în culoarea pielii și în sunetul inimii și al plămînilor, au multe în comun cu învățăcelul

în materie de arte vizuale, care trebuie să devină conștient de relații pe care un observator needucat le-ar nesocoti.

Percepția imaginilor picturale care fac parte din activitatea cotidiană — fotografii și desene de obiecte obișnuite, și ale utilizării lor în viața zilnică — se dezvoltă în primii ani ai copilăriei. Dar cînd persoana educată pentru a percepe simbolurile vizuale obișnuite e confruntată cu picturile cubiștilor (fig. 17, 18) regulile ce se aplică în perceperea unei fotografii nu acționează pentru a face semnificativă pictura. Juan Gris și Georges



I. Procesul percepției.

Braque folosesc tipare structurale diferite de acelea ce pot apărea într-o reprezentare fotografică; tiparele lor nu pot fi înțelese dacă educarea vizuală a observatorului s-a mărginit la aceea pretinsă de perceperea fotografiilor. Haosul ce pare a exista în pictura cubistă poate fi văzut ca o imagine coerentă de către privitorul care a fost învățat să „citească“ arta cubistă. Expunerea repetată la acest gen de pictură poate duce la o formă de înțelegere chiar și fără contribuția unei educații propriu-zise.

Acest proces de percepție poate fi reprezentat schematic în modul următor (fig. I): O reprezintă

un obiect sau o experienţă existentă în lumea exterioară observatorului. El poate fi o operă de artă izolată sau un model complex de fenomene interconexate. Informaţia despre acest obiect e colectată de către organele de simţ (*S*). În cazul artelor vizuale organul e cel mai adesea ochiul observatorului, dar poate fi reprezentat şi de vîrfurile degetelor, care s-ar putea deplasa pe o suprafaţă de piatră a unei sculpturi. În planul anumitor clădiri, murmurul apei sau foşnetul vîntului în ramurile copacilor au fost considerate ca elemente importante în proiect, impunînd utilizarea urechilor ca receptori de informaţie.

Informaţia senzorială (*S*) este trimisă creierului, unde e interpretată. Interpretarea e afectată de experienţa trecută a observatorului, care poate fi notată cu *E*. Această experienţă include acumularea de interacţiuni zilnice cu mediul în care a trăit observatorul, cu situarea lui geografică, cu fondul său economic şi politic, cu implicarea sa religioasă, cu prietenii săi. E inclusă de asemenea şi educaţia oficială ce i-a fost dată în şcoli. E important de notat că experienţa trecută nu e o cantitate sau o calitate statică. Ea se schimbă cu timpul pe măsură ce observatorul trăieşte, citeşte, observă şi învaţă. *E* este diferit pentru fiecare persoană, căci deşi pot exista mari asemănări între experienţa trecută a indivizilor dintr-un mediu cultural comun, nu există două persoane care să poată avea experienţe trecute identice.

Interpretarea informaţiei senzoriale e influenţată şi de alţi factori în afară de experienţa trecută. Funcţionează inteligenţa (*I*) ca şi atitudinea emoţională din momentul respectiv şi intensitatea concentrării. Chiar şi starea fizică a observatorului poate colora informaţia într-un fel sau altul. Astfel, o combinaţie de informaţie senzorială, experienţă trecută, inteligenţă şi atitudine emoţională acţionează pentru a produce percepţia (*P*) care a fost stimulată iniţial de către obiectul (*O*).

Valoarea acestei scurte analize trebuie găsită în etapele indicate dintre obiectivul-stimul şi percepţia finală. Se crede mult prea des că obiectul

şi percepţia sînt unul şi acelaşi lucru, că indivizii vor percepe în mod identic un obiect sau o experienţă unică (ce poate fi considerată drept obiect în diagrama noastră). Fireşte, lucrurile nu stau nicidecum aşa şi, în realitate, e posibil chiar ca aceeaşi persoană să poată avea percepţii diferite ale unui aceluiaşi obiect în momente diferite. O modificare în experienţă sau o atitudine mai participativă poate schimba o percepţie în asemenea măsură, încît să producă o nouă viziune sau intuiţie intelectuală. Asemenea subiecţilor din experimentele descrise de Young, observatorul, cîndva „orb", poate dobîndi simţul văzului.

Percepţia semnificaţiei dintr-o operă de artă nu e automată, chiar dacă, în cazul anumitor opere, pare a fi astfel. Educaţia şi efortul cerute artistului pentru producerea operei lui impun adeseori o pregătire echivalentă în rîndul publicului care aşteaptă să reacţioneze la ea. Artistul creator se află la începutul lanţului ce duce la experienţa estetică, dar responsabilitatea lui ia sfîrşit în atelier. În acest punct se produce o deplasare a responsabilităţii, privitorul fiind acela căruia îi revine povara. Dacă e convins că educaţia sa perceptuală e pe măsura exigenţelor impuse de artist, atunci poate discuta fără rezerve conţinutul şi valorile obiectelor din faţa sa. Dacă nu, observatorul serios poate reacţiona numai la ceea ce consideră el că are semnificaţie; numeroase tablouri şi sculpturi îi vor rămîne enigmatice pînă cînd va fi pregătit să reacţioneze în faţa lor.

APRECIERE ŞI VALORI

Emitem necontenit judecăţi, hotărîm care acţiune e dreaptă, ce articol de îmbrăcăminte e potrivit exigenţelor unei situaţii sociale, a cărui opinie e valabilă. Această preocupare pentru valori îşi găseşte expresia în reacţia publicului la artele vizuale la fel ca şi în alte zone de activitate. Întrebările cel mai frecvent auzite sînt: „Cum ştii că e bun?" şi „Cine decide ce e bun şi ce e rău?" Într-o societate care pune preţ pe opţiunile

corecte exista o dorință firească de a stabili o bază pentru alegere în domeniul artelor. Trebuie oare ca aprecierea artei să aibă drept scop dezvoltarea capacității de a face judecăți estetice, de a distinge o pictură proastă de una bună, de a recunoaște un edificiu precar, o sculptură mediocră? Ce înseamnă cuvintele ce denumesc valoarea — mare, bun, rău, precar, mediocru — cînd sînt aplicate artelor vizuale?

Dacă admitem că există criterii universale precise aplicabile artelor vizuale, atunci aplicarea unor termeni de valoare precum „bun", și „rău" sugerează că criticul care face evaluarea e familiarizat cu termenii, e capabil să analizeze lucrarea respectivă și poate aplica termenii cu obiectivitate. Chestiunea valorilor absolute din domeniul esteticii a constituit vreme de veacuri o preocupare pentru filosofi. Mulți esteticieni au încercat să construiască sisteme de valori pentru artă. Nici unul din acestea nu s-a dovedit adecvat. Judecătorii sînt confruntați inevitabil cu aplicarea regulilor pe care le-au construit, și tocmai în acest punct se ivesc cele mai mari probleme, căci e cu neputință să eliminăm reacțiile personale ale privitorului din funcția sa ca judecător.

La fel de dificilă e aplicarea regulilor ce erau adecvate în trecut la opere de artă noi, acestea părînd a tăgădui sau chiar a sfida tradiția. Exemplul clasic al confuziei ce poate apărea atunci cînd se aplică valori tradiționale unor forme de artă noi, poate fi găsit în reacția critică generală cu care au fost întîmpinate operele pictorilor impresioniști din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Picturile acestor artiști au fost respinse de marea masă a publicului, de critici și de muzee din pricină că introduceau metode de aplicare și folosire a culorii neconcordante cu practica anterioară. Picturi de Monet (fig. 19), Renoir (fig. 32), Pissaro (fig. 33), și alții, care acum par opere de artă frumoase mai presus de orice discuție, au fost ponegrite și condamnate ca produse ale unor șarlatani sau nebuni.

Există esteticieni ce tăgăduiesc importanța criteriilor externe. Ei insistă asupra reacțiilor personale și subiective ca bază pentru emiterea de judecăți despre artă. Judecata lor devine o formă de comuniune între operă și observator. Dacă observatorul e mișcat, dacă simte o reacție emotivă, estetică sau morală în fața unei picturi, a unei clădiri sau a unei statui, acestea sînt bune. Operele care nu îndeplinesc această așteptare dau greș și se plasează, așadar, pe trepte inferioare ale realizării estetice. Și aici, atribuirea de valori obiectelor de artă prezintă dificultăți evidente. Reacțiile foarte personale ale unui critic nu prezintă nici o garanție că alții vor avea reacții asemănătoare. Chiar dacă se presupune că toți cei ce examinează corpusul de opere ce poate fi găsit în artele vizuale au un fond aducațional și social similar, există totuși neapărat deosebiri de intelect, personalitate și constituție fizică ce afectează atitudinile și judecățile.

Evident, atestarea de valori în artă e o îndeletnicire complexă și adesea confuză. Și totuși criticii se pronunță în materie de arte vizuale, și cu toate că o cercetare a scrierilor dezvăluie multe zone de conflict, există totuși în realitate puncte de consens. Unele opere de artă pot fi valorizate mai mult decît altele ca obiecte estetice. Recunoașterea acordată unor asemenea produse se realizează deoarece, de-a lungul unei întinse perioade de timp, cei cu mare experiență în artă le-au considerat ca fiind exemplare în genul lor. Această judecată nu constă în părerea exprimată a publicului general, ci în valorizarea întreprinsă de către specialiști, indivizi care și-au făcut din studiul artei ocupația lor de o viață. Oricare ar fi criteriile folosite de acești judecători, ei au ajuns la o anumită înțelegere comună a calității. Ei spun, într-un glas, că „această operă e bună", iar opiniile lor alăturate într-o judecată combinată constituie un comentariu semnificativ asupra artelor.

Trebuie să recunoaștem însă că acestea sînt simple opinii și nimic mai mult. Ele reprezintă

atitudini individuale, personale, fie luate izolat, fie ca parte din judecata istoriei. Acești experți își încorporează în judecățile lor o vastă acumulare de experiențe. Ei au văzut numeroase opere de artă și pot face comparații între o operă anumită și mii de alte picturi și sculpturi. Cînd spun că o operă de artă e bună sau mare, spun de fapt că în comparație cu multele opere asemănătoare văzute de ei înainte, acest exemplu particular își comunică mesajul într-o manieră egală sau mai bună decît a celorlalte. Și totuși, trebuie să ne amintim întotdeauna că nici chiar criticii experimentați nu pot rosti judecăți absolute, deși opiniile lor pot avea o mare pondere. Afirmațiile lor sînt supuse revizuirii, așa cum sînt și opiniile noastre. Limitările critice ale acelora ce i-au condamnat pe impresioniști pot fi demonstrate și în multe alte împrejurări. Gusturile și valorile se pot schimba. Toate judecățile estetice pot fi în cele din urmă reexaminate și reevaluate în termenii unor noi relații culturale. Și totuși, atitudinile criticilor specializați sînt valabile. Contactul criticilor cu arta este cu mult mai substanțial decît acela al vizitatorului mediu dintr-un muzeu. Ei au studiat arta trecutului și sînt la curent cu producția contemporană. Datorită pregătirii și experienței lor, ei îl pot călăuzi pe observatorul neinstruit către o înțelegere a artei trecutului și prezentului printr-un comentariu luminat și printr-o alegere competentă a materialului prezentat. Ei îi pot spune începătorului: „Iată operele de artă care mi-au furnizat o experiență estetică. După părerea mea bine chibzuită, ele sînt cele mai bune în genul lor. Poate și dumneata vei găsi în ele satisfacția pe care mi-au oferit-o mie".

„Aprecierea artei trebuie oare să aibă drept scop dezvoltarea capacității de a face judecăți estetice?" Răspunsul la această întrebare trebuie să fie negativ. Confuzia și nesiguranța ce însoțesc problema valorii în artă, atunci cînd de ea se ocupă specialiștii, vor fi de două ori mai mari cînd va intra pe mîna nespecialistului. Firește, nimănui nu-i e interzis să practice jocul de a acorda distincții critice unor opere de artă anume, care îi frapează imaginația, dar semnificația acestei recompense e dubioasă.

Nu trebuie să confundăm aprecierea artei cu valorizarea artei. Scopul aprecierii artei trebuie să fie realizarea experienței estetice. Un individ poate fi călăuzit către această experiență de către cunoștințele și sensibilitatea altora; se poate ajuta singur, învățînd limbajul artei; dar pentru a realiza această experiență, el trebuie să privească arta în scopul de a reacționa la ea mai degrabă decît a o judeca. Dacă reacționează la opere de artă ce sînt considerate mediocre sau chiar proaste de către experți, operele acestea pot fi totuși valoroase pentru el. Dacă i se dă ocazia să vadă un mare număr de picturi și sculpturi și dacă i se asigură educația care să-i permită a percepe relațiile semnificative dintre ele, observatorul poate găsi în cele din urmă că obiectele cîndva importante pentru el nu-i mai satisfac nevoile estetice. Formele, culorile și imaginile care i-au pus în mișcare reacțiile inițiale își pot pierde în timp efectul. Partea familiară și confortabilă a operei poate deveni într-adevăr comună și eventual plicticoasă. Aspectele stranii și enigmatice ale unor opere pot apărea mai puțin extraordinare, nemaifiind străine experienței sale, ci susceptibile de examinare și contemplare. Aici se poate dovedi valoros exemplul observatorilor instruiți, căci dacă nevoile lor estetice au fost satisfăcute de anumite obiecte de artă, e posibil ca, odată cu trecerea vremii, observatorul mai puțin experimentat să găsească și el satisfacție aici.

Importanța unei valorizări depinde de experiența și abilitatea judecătorului. Valorizarea inteligentă poate fi un ghid către aprecierea artelor vizuale, dar ea nu trebuie considerată ca scopul suprem al persoanei ce caută un sens în arte.

Capitolul 2
OBIECTUL DE ARTĂ

Ce este o operă de artă? În uzul general termenul de „operă de artă" poate include manifestările unei game largi de activitate umană, de la folosirea cuvîntului vorbit și scris pînă la exploatarea corpului în mișcare. El include obiecte de dimensiuni mici și execuție delicată și construcții de proporții uriașe. Obiectele din fig. 20 și 21 sînt amîndouă exemple din arta grecilor antici. Unul este o figurină de bronz din secolul al VI-lea î.e.n., celălalt un mare templu al zeiței Atena, Partenonul, construit în secolul al V-lea î.e.n. Ambele sînt considerate opere de artă și totuși între ele sînt deosebiri evidente în ceea ce privește dimensiunile, materialul și funcția. Să comparăm aceste două exemple cu o pictură de Pablo Picasso (fig. 22) și o sculptură de David Weinrib (fig. 308; fig. 23), ambele produse în secolul al XX-lea, și disimilaritatea dintre aceste opere de artă va apărea într-un mod și mai izbitor. O definiție a *obiectului de artă* impune o definiție a *artei*. În edițiile curente ale dicționarelor și enciclopediilor se pot găsi numeroase utilizări ale termenului de „artă". În plus, există numeroase definiții și teorii personale prezentate de autori și filosofi individuali. Definițiile din dicționare și enciclopedii sînt de obicei neutre ca punct de vedere, lăsînd prea puțin spațiu pentru dispută. Pe de altă parte, esteticienii tind să definească propriile lor concepte de artă și funcțiile acesteia, accentuînd adesea asu-

pra cîte unei fațete particulare a definiției ce li se pare importantă în contextul propriilor lor preferințe filosofice. Marea varietate de înțelesuri atribuite cuvîntului „artă" evidențiază dorința oamenilor de a explica ceea ce li se pare a fi o activitate umană universală. Pretutindeni pe pămînt grupuri sociale și-au canalizat de-a lungul vremurilor o parte din energiile lor în producerea de obiecte satisfăcătoare din punct de vedere estetic. De ce fac asta și ce calități inerente obiectelor plăsmuite le disting de produsele pur utilitare? Aceste întrebări și altele destinate să definească natura obiectului estetic și reacția noastră față de el nu au furnizat concluzii absolute, dar anumite concepte sînt recurente în majoritatea definițiilor, astfel încît ar putea fi posibil să dezvoltăm o definiție unică, suficient de largă pentru a include majoritatea concepțiilor individuale.

Deosebirile în definirea artei se concentrează în două poziții conceptuale majore: există cei care privesc opera de artă în primul rînd ca un mijloc de exprimare și comunicare a ideilor și emoțiilor, iar apoi cei care privesc opera de artă ca pe un obiect ce trebuie perceput ca un lucru în sine, cu un grad redus sau chiar nul de referire la alte domenii ale experienței. Primul grup de autori consideră aspectele narative sau imitative ale artei ca fiind caracteristica sa esențială. „Ce spune artistul?" „Ce fel de imagine a lumii prezintă el?" Acestea sînt întrebările puse de acești autori. Adeseori esteticienii din acest grup se așteaptă ca mesajul comunicat de artist să aibă calități speciale, „morale" sau „reale". Ei așteaptă să găsească în artă o semnificație cu referire la viața și experiența celor puși în fața obiectului de artă. Lev Tolstoi a reflectat acest punct de vedere în cartea sa *Ce e arta?* (1896) atunci cînd a făcut următoarea afirmație: „A evoca în tine însuți un sentiment pe care l-ai încercat, iar după ce l-ai evocat în tine însuți, să-l transmiți apoi cu ajutorul mișcărilor, liniilor, culorilor, sunetelor sau formelor exprimate în cuvinte, astfel încît alții să poată încerca același sentiment, aceasta e activitatea artei."

În opoziţie directă cu poziţia îmbrăţişată de Tolstoi şi de cei de acord cu el, e aceea a lui Clive Bell, un estetician englez. Bell e cunoscut pentru apărarea operei tinerilor artişti europeni de la începutul secolului al XX-lea care au respins arta narativă academică tradiţională ce se bucura pe atunci de multă consideraţie. Aceşti artişti au depreciat importanţa subiectului reprezentaţional şi au pus accentul asupra proiectului formal. Într-adevăr, aceşti artişti erau mai preocupaţi de aparenţa obiectului pe care îl făceau decît de ceea ce reprezenta acest obiect. Formulînd poziţia esteticii sale, Bell scria:

„Ce calitate e oare împărtăşită de toate obiectele ce ne provoacă emoţiile estetice?... Un singur răspuns pare posibil — forma semnificativă. În fiecare [obiect], linia şi culorile combinate într-un mod anume, anumite forme şi relaţii de forme ne stîrnesc emoţiile estetice. Aceste relaţii şi combinaţii de linii şi culori, aceste forme producătoare de emoţie estetică le numesc „Forma semnificativă"; iar „Forma semnificativă" e singura calitate comună tuturor operelor de artă vizuală... Să nu-şi imagineze nimeni că reprezentarea este rea în sine însăşi; o formă realistă poate fi la fel de semnificativă, în locul ei ca parte a unui plan, ca şi una abstractă. Dar dacă o formă reprezentativă are valoare, atunci o are ca formă, nu ca reprezentare. Elementul reprezentativ dintr-o operă de artă poate fi dăunător sau nu; dar este totdeauna irelevant."[1]

În pictura *Noapte înstelată* de Vincent van Gogh (fig. 34) Tolstoi ar fi putut sublinia exprimarea emoţiei ce pare a-l fi copleşit pe Van Gogh înainte sau în timpul pictării acestui tablou; mişcările vorticiale ale cerului, care pulsează cu toată emoţia tălăzuitoare a imaginaţiei unui mistic ce scrutează cerurile, conştient de forţele invizibile din vastitatea universului; sentimentul contrastului dintre această dramă desfăşurată în ceruri şi inconştienţa paşnică a satului adormit de pe pămînt. Pentru Clive Bell, realităţile cerului, lumii,

chiparoşilor şi satului ar fi fost neimportante în comparaţie cu propria emoţie produsă de reacţia sa la formele spirale, la mişcările curbe repetate şi la contrastul dintre albastrurile şi galbenurile bogate juxtapuse în tuşe agitate.

Abordarea lui Tolstoi subliniază latura expresivă sau comunicativă a artei; atitudinea lui Clive Bell subliniază latura formală a artei. Esteticienii sînt de acord că aceste două puncte de vedere nu sînt reciproc incompatibile.

E posibil şi poate chiar necesar ca într-o operă de artă individuală să avem atît elementul formal cît şi pe cel expresiv sau comunicativ. Se constată tot mai mult că insistenţa asupra principiilor formale şi expresive ale artei se bazează pe ceva mai substanţial decît intuiţia personală a filosofilor. Studii psihologice din ultimii ani au oferit noi viziuni asupra impulsurilor estetice ale oamenilor, punîndu-le în legătură cu nevoia omului de a comunica şi de a-şi structura experienţa. Numărul crescînd de studii psihologice ale expresiei creative umane sugerează că toţi oamenii au în ei sămînţa potenţială a acestei comunicări formale pe care am denumit-o „artă". Deosebirea dintre artist şi orice alt om cu acest potenţial adormit trebuie găsită în capacitatea artistului de a da la iveală ceea ce ceilalţi sînt incapabili de a produce. Artistul, dintr-un motiv sau altul, îşi dezvoltă îndemînarea manuală şi capacitatea intelectuală şi emoţională de a face evident ceea ce în esenţa sa constituie un bun al tuturor oamenilor. Henry Schaefer Simmern, în *The Unfolding of Artistic Activity*, spune:

„Toţi copiii normali vădesc acest imbold lăuntric către creaţia picturală. Desenele de pe pereţi, uşi, pardosele sînt probe vizibile ale creativităţii înnăscute a copilului. Dar tot fiind că în educaţia generală atenţia mai este concentrată cu precădere în direcţia dobîndirii de cunoştinţe conceptuale, imboldul spontan al copilului către cunoaşterea vizuală genuină e neglijat. Pe măsură ce creşte, chemarea creativă scade. Se înţelege atunci că la majoritatea persoanelor concepţia vizuală şi reali-

zarea ei picturală nu sînt dezvoltate dincolo de stadiile copilăriei. Dar capacitatea în sine nu a dispărut total. Ea rămîne permanent latentă şi poate fi trezită."[2]

Comentariul lui Schaefer-Simmern asupra nevoii copilului de expresie picturală e ilustrat de exemplele desenelor spontane ale copiilor întîlnite pe străzi în lumea întreagă (fig. 24—27).

Artele vizuale pot fi considerate drept comunicare, drept organizare formală, sau drept o combinare a ambelor, dar e de asemenea posibil să examinăm produsele artistului ca rezultatele unei manipulări calificate a materialelor. Artiştii găsesc satisfacţie în actul de a aplica culoarea sau de a tăia suprafaţa rezistentă a unui bloc de granit, iar privitorul poate şi el reacţiona sau participa empatic la maniera în care materialele sînt controlate şi combinate în procesul de formare a obiectului de artă.

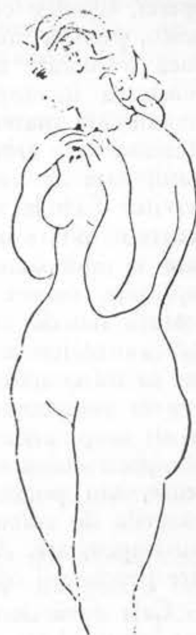
Nici un obiect de artă nu poate exista decît dacă cineva l-a format. Lemnul sau piatra care devin în cele din urmă statuia, culoarea şi pînza care se contopesc pentru a alcătui pictura şi, desigur, numeroasele materiale ce se combină pentru a construi chiar şi cea mai simplă clădire trebuie prelucrate, manipulate şi dirijate spre a produce formele ce constituie opera de artă. Ca un maestru al materialelor, artistul devine meşteşugar. El trebuie să-şi cunoască materialele şi să ştie cum să le lucreze. Artizanul sau meseriaşul se deosebeşte de artist prin aceea că preocuparea meseriaşului constă aproape exclusiv în manipularea materialelor. El învaţă să-şi controleze materialele şi să le exploateze suprafeţele, structurile şi formele. Artistul are şi el nevoie de aceste abilităţi, dar ele nu constituie decît o parte din arta sa. Ele trebuie să rămînă mijlocul prin care artistul îşi realizează scopul lucrării sale, şi anume comunicarea şi/sau organizarea estetică.

Cîtă competenţă e necesară? Evident atîta cît trebuie. Măsura utilizării competente a materialelor într-o operă de artă e direct legată de intenţia

operei. Cînd o competenţă limitată în materie de desen, pictură sau cioplire îl face pe artist să producă o lucrare neclară în intenţiile ei, cînd cunoaşterea incompletă a calităţilor structurale şi vizuale ale materialelor sale limitează fermitatea planului unui arhitect, atunci artistul nu este meseriaşul care ar trebui să fie. Pe de altă parte, un privitor trebuie să admită că împlinirea intenţiei artistului poate necesita o utilizare a materialelor care se îndepărtează de tradiţie. Aplicarea unor suprafeţe minime de culoare pentru a crea o suprafaţă netedă cu tuşe aproape invizibile poate indica o măiestrie desăvîrşită din partea pictorului, dar ea nu constituie un etalon absolut pentru măsurarea competenţei în pictură. Cu alte prilejuri, în alt scop, artistul competent poate avea nevoie să aplice culoarea sub formă de pete mari, evidente, sau poate simţi nevoia ca suprafeţele şi texturile de culoare să fie produse prin picurare sau împroşcare. Alegerea mijloacelor tehnice necesare producerii operei sale îi aparţine artistului.

Cele două desene ale lui Picasso reproduse aici sînt exemple ale extremelor pînă la care poate fi dusă manipularea materialului. În desenul *Fată cu colier* (fig. II), linia fluidă şi graţioasă e trasată extrem de precis. Formele curbe, senzuale sînt desenate fără nici o ezitare. Nici un semn inutil nu tulbură continuitatea conturului. În totul, calitatea liniei sporeşte imaginea de seninătate şi graţie. Virtuozitatea artistului e evidentă în controlul liniei şi în precizia plasării ei în spaţiul hîrtiei. Să comparăm acest desen de figură cu studiul *Cap* (fig. 28). Suprafeţele mîzgălite şi brute şochează prin formele lor aparent neglijente. A dispărut graţia controlată şi studiată şi în locul ei avem un exemplu a ceea ce pare a fi un desen produs într-o stare de frenezie emoţională. Ştim că Picasso avea abilitatea de a desena cu graţie şi precizie. Oare ambele desene pot fi rezultatul unei utilizări abile a materialelor? Răspunsul trebuie căutat în intenţia artistului. Ce încearcă oare Picasso să facă în cel de-al doilea desen? Ar fi putut

produce oare neliniştea pe care dorea s-o comunice



II. Pablo PICASSO,
Fată cu colier, 1944.

desenîndu-şi formele cu o linie graţioasă şi fluidă? Linia desenată are capacitatea de a fi folosită în multe chipuri. Alegerea făcută de Picasso în fiecare dintre cele două desene s-a bazat pe cunoaşterea materialului pe care-l folosea. Utilizarea acestui material într-un desen nu e mai abilă decît utilizarea lui în celălalt. Intenţia este aceea care controlează tehnica, şi în aprecierea unei opere de artă e greu de separat intenţia de tehnică.

O altă definiţie oarecum provocatoare a artei e oferită de pictorul şi profesorul american *Robert* Henri, care scria în *The Art Spirit* (1923):

„Arta e atingerea unei stări sufleteşti: obiectul actului de a picta un tablou nu e acela de a face un tablou — oricît de ciudat ar putea suna aceasta. Tabloul, dacă rezultă un tablou, este un produs auxiliar şi poate fi util, valoros, interesant ca semn a ceea ce s-a petrecut. Obiectul, aflat

îndărătul oricărei opere de artă adevărate, e atingerea unei stări existenţiale, o stare de înaltă activitate, un moment de existenţă mai mult decît obişnuit. În asemenea momente activitatea e inevitabilă, iar dacă această activitate se realizează cu penelul, peniţa, dalta sau cu vorba, rezultatul ei nu e decît un produs auxiliar al stării, o urmă, amprenta acelei stări.

Aceste rezultate, oricît de brute, sînt îndrăgite de artistul care le-a făcut din cauză că ele reprezintă consemnările stărilor existenţiale de care s-a bucurat şi pe care ar vrea să le redobîndească. Ele sînt la fel de interesante şi pentru ceilalţi, din cauză că ele sînt în oarecare măsură lizibile şi revelează posibilităţile unei existenţe superioare."[3]

Susţinerea lui Henri este aceea a artistului care spune: „Arta este ceea ce produc eu cînd îmi îndeplinesc funcţia ca artist, o activitate pe care o pot deosebi de celelalte multe activităţi în care mă angajez pentru că datorită ei mă simt împlinit şi fericit." Această definiţie puternic subiectivă concordă cu gîndirea lui Friedrich Schiller, poetul şi dramaturgul romantic german, ca şi cu aceea a lui Herbert Spencer, filosoful englez al teoriei evoluţiei de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Ea priveşte arta ca rezultat al jocului, care e conceput ca activitate desfăşurată pentru ea însăşi, nedestinată unei aplicaţii directe.

Definiţia dată de artist propriei sale arte are o însemnătate deosebită atunci cînd luăm în considerare opera acelor inovatori ce resping formele de artă tradiţionale ale vremii lor ca bază pentru o exprimare inedită. Dacă un artist are temeiuri să creeze obiecte sau experienţe care-l împlinesc şi-l satisfac, şi totuşi pare a nu avea precursori, el nu poate folosi criterii deja stabilite pentru a justifica valoarea estetică a operei sale (fig. 35). Nu contează că mai tîrziu artistul sau altcineva s-ar putea să găsească legături sau paralele semnificative între noua operă şi formele de artă anterioare, deoarece artistul de avangardă, în perioada activităţii sale creative, trebuie să acţioneze aşa

 cum îl îndrumă necesitatea sa lăuntrică.

Mike Haizer e un artist care sapă şanţuri uriaşe pe întinderi netede de pămînt din Nevada şi California, folosind o mare varietate de unelte de săpat. Unele dintre aceste şanţuri (fig. 29) se întind intermitent pe distanţe mai mari de 600 mile. Heizer a fost caracterizat ca fiind în dezacord cu o lume a artei care e intolerabil de „plină de obiecte deja existente". Se citează una din spusele lui: „Artiştii au fost greşit îndrumaţi să creadă că trebuie să creezi ceva în scopul de a contribui la artă... Eu unul doresc să creez fără a crea un lucru. Doresc să creez fără masă şi volum." Despre opera sa el spune: „O fac pentru mine însumi şi pentru artă, dar pentru nimeni altcineva... Arta e oricum numai memorie."[4]

E interesant de notat că aceste căutări ale lui Heizer au corespondente în activitatea umană anterioară. Fireşte, nu se poate sugera că oamenii preistorici erau motivaţi de aceleaşi necesităţi subiective care îl însufleţesc pe acest artist contemporan, dar la un nivel pur fizic, eforturile lui îngăduie o comparaţie cu lucrările de terasament construite în diverse locuri în lume de societăţi care au conferit o ordine estetică unor compoziţii topografice de mari dimensiuni. Un asemenea exemplu, în Adams County, Ohio, e o construcţie în formă de şarpe (fig. 30), opera unei populaţii identificate cu cultura Adena. Avînd o lungime de 1254 de picioare, rambleul are o lăţime medie de 20 picioare şi o înălţime ce variază de la 4 pînă la 5 picioare. Cele două ziduri în formă de semilună care întruchipează mandibulele deschise au o lăţime de 17 picioare şi măsoară 75 picioare transversal. Populaţia Adena se crede că a trăit acum peste două mii de ani şi se presupune că au folosit asemenea rambleuri ca un obiect ritual, deoarece acesta nu pare a servi unui scop practic. Cu o mare cheltuială de timp şi energie, această populaţie a modelat un monument din pămînt. Motivaţia trebuie să fi fost puternică, pentru că efortul lor a fost cu siguranţă uluitor. Odată terminat, şarpele nu putea fi văzut în întregime, căci nu exista nici un punct înalt din care

să fie observat. Astăzi, vizitatorii locului sînt invitaţi să se urce într-un turn construit în acest scop, fiind în măsură să vadă ceea ce constructorii îşi puteau doar imagina.

Cînd Mike Heizer spune: „Doresc să creez fără a crea un lucru, doresc să creez fără masă şi volum", el trece dincolo de formele de artă pe care le-a produs în deşert. Şanţurile lui sînt, de fapt, entităţi materiale. Ele există, au dimensiuni măsurabile. Heizer nu e singur în această dorinţă de a realiza o artă imaterială. El aparţine unui grup de artişti care cred că creaţia artistică e posibilă fără producerea unui obiect sau a unui eveniment. Cunoscuţi sub numele de *artişti conceptuali*, aceşti reprezentanţi ai avangardei aruncă o provocare ipotezei tradiţionale primordiale, potrivit căreia artiştii sînt producători de obiecte. Ei contestă însemnătatea operei de artă cu excepţia existenţei sale exclusiv în spiritul creatorului.

Artistul conceptual susţine că toate obiectele de artă sînt în esenţă sisteme informaţionale; o pictură, o clădire, o statuie sau o fotografie sînt echivalente fizice ale unei idei, ale unei stări sufleteşti. Conceptualistul Joseph Kosuth spune: „Lucrurile fizice se deteriorează, arta e forţă a ideii, nu material". Ideea este formă. Potrivit concepţiei, orice formă de comunicare — picturală, diagramatică, simbolică sau verbală — ce poate da expresie ideii este legitimă.

Douglas Huebler, care a debutat ca sculptor, a conceput următorul proiect. A tras de-a curmezişul hărţii Statelor Unite o linie pe paralela 42 (fig. 31). Pe această linie a identificat 14 oraşe între coasta de est şi cea de vest. A vizitat oraşele, a expediat recipise poştale autentificate din fiecare localitate către un punct de colectare central. După ce şi-a încheiat călătoria, a făcut o relatare a experienţei, anexîndu-i descrieri scrise şi fotografice. Pentru Huebler opera de artă completă cuprinde concepţia voiajului, experienţa efectuării voiajului, precum şi reprezentarea grafică a acestei experienţe. Artistul a avut o aven-

tură în timp şi spaţiu care a urmat unei experienţe ce a avut loc în interiorul lui.

Fără a ne înşela, putem spune că experienţa lui Huebler e conformă propoziţiei fundamentale avansate de Robert Henri, deşi e probabil că Henri nu ar fi putut prevedea această extindere a ideilor sale. Sînt cei care susţin că în arte se pierde mult dacă producerea de obiecte reale nu e rezultatul direct al procesului creativ. Se argumentează că transformarea materialului fizic în structuri estetice stimulează idei şi acţiuni ce n-ar fi putut fi anticipate înainte de debutul procesului real. Din acest punct de vedere mai tradiţional, obiectul de artă nu e pur şi simplu o expresie simbolică a unei idei conceptualizate anterior în totalitate. El e un participant la o activitate a cărei formă finală e rezultatul concepţiei motivatoare a artistului şi al interacţiunii ce are loc între artist şi materialul său în timp ce caută să-i dea formă.

Rezumînd, aşadar, putem spune că o operă de artă poate fi descrisă ca *un produs uman care are o formă sau o ordine definită şi comunică o experienţă umană*. La acestea se poate adăuga că ea *e afectată de controlul competent al materialelor folosite în construcţia sa pentru a proiecta ideile formale şi comunicative pe care artistul doreşte să le prezinte*.

O atare definiţie e destul de largă pentru a include în limitele ei numeroase activităţi creative şi obiecte făcute de mîna omului. Reclama comercială, decoraţia interioară, designul industrial al obiectelor comerciale şi personale, ţesutul, ceramica şi alte meşteşuguri — chiar şi scrierea unei scrisori — pot fi cuprinse în definiţia sugerată. Ea este la fel de largă pentru a ţine seama de atitudinea artistului puternic subiectiv care susţine că arta e produsul activităţii sale ca artist, neavînd nevoie de nici o modificare suplimentară.

În plus, fiecare operă de artă are limitări fizice, deşi acestea nu intră cu necesitate în definiţie. Obiectele bidimensionale şi tridimensionale pot fi măsurate, indiferent dacă ele sînt miniaturi sau mari complexe arhitecturale; operele care includ

timpul ca parte componentă a construirii lor au un început şi un sfîrşit. A înţelege un obiect de artă ca pe o entitate fizică înseamnă a fi conştient de aceste dimensiuni.

La fel de importantă e înţelegerea dificultăţii care există în definirea limitelor conţinutului simbolic sau metaforic dintr-un obiect de artă anume. Deoarece semnificaţia simbolică şi/sau metaforică e, în mare măsură, dependentă de reacţia fiecărui observator, există un număr infinit de reacţii şi interpretări posibile pentru fiecare pictură sau sculptură. Se poate spune, aşadar, că opera de artă are dimensiuni fizice limitate ce pot crea o varietate nelimitată de reacţii metafizice în cei ce vin în contact cu ea.

Globalitatea definiţiei noastre recunoaşte potenţialul de experienţă estetică în numeroase produse ale activităţii omeneşti, dar în această definiţie nu se face nici o încercare de a oferi un ghid pentru stabilirea valorii în artele vizuale. Ea nu separă marea artă de arta mediocră. Fiecare din formele de artă cuprinse în definiţie prezintă potenţialul unei realizări estetice superioare. Unele forme ar putea părea mai limitate ca posibilităţi pentru deplina exploatare a uneia sau mai multora dintre faţetele definiţiei. Ţesutul şi cusutul bunăoară, par a fi mai limitate decît pictura în ceea ce priveşte comunicarea (fig. 36, 37); de asemenea, ceramica pare a fi mai puţin eficientă decît sculptura ca mijloc de exprimare a unor idei şi emoţii, şi totuşi, în mîinile unui artist sensibil, aceste forme de artă îl pot impresiona pe un privitor, iar unele exemple se ridică deasupra nivelului de obiect artizanal pentru a deveni opere de artă importante (fig. 38).

Definiţia unei opere de artă sugerată aici va fi cea subînţeleasă peste tot în cartea de faţă. Deşi ea va fi aplicată numai la artele picturii, sculpturii şi arhitecturii, cititorul trebuie să ţină minte că afirmaţiile făcute în legătură cu aceste forme de artă particulare sînt aplicabile tuturor artelor vizuale.

În această definiție, ideea de frumos nu-și găsește locul nicăieri. Aceasta poate părea o omisiune ciudată, deoarece cuvîntul „frumos" e aproape totdeauna găsit în legătură cu arta în discuțiile pe acest subiect. Conceptul de frumos e unul din acei însoțitori tăcuți pe care te aștepți totdeauna să-i vezi alături de persoana ce contemplă o operă de artă.

Pentru numeroși oameni, o operă de artă trebuie neapărat să fie frumoasă, dar, puși în fața unor picturi, edificii sau sculpturi contemporane caracterizate ca opere de artă, acești oameni se simt încurcați și tulburați, deoarece ceea ce văd în fața lor e considerat de ei nu frumos, ci urît. De vreme ce ei recunosc urîtul, cum să poată oare aplana acest conflict tulburător dintre artă și absența frumuseții?

Întrebările care trebuie puse sînt: „Ce se înțelege prin cuvintele «urît» și «frumos»?" și „Trebuie oare ca aceste calități să fie prezente în definirea unei opere de artă?"

Există două concepții fundamentale în ceea ce privește frumosul. Dintr-un punct de vedere, frumosul stă în reacția subiectivă a unei persoane la contactul cu un stimul exterior: simțul frumosului e în noi înșine. Ceva din afara noastră ne poate face să trăim acest sens al frumosului, dar sentimentul nu face parte din obiectul care a declanșat această reacție: ea se află exclusiv și complet în contemplator. Din al doilea punct de vedere, frumosul constituie o caracteristică inerentă a unui obiect sau a unei experiențe. El reprezintă relația dintre părțile individuale în combinația lor, pe care privitorul o identifică drept frumusețe.

Aceste două definiții par a aborda frumosul de la doi poli opuși. Cei care gîndesc că frumusețea există exclusiv în reacțiile unice ale individului abordează experiența din punctul de vedere al unui observator. Aceia care cred că frumosul e inerent într-un obiect sau într-o experiență îl pri-

vesc din punctul de vedere al creatorului, persoana care trebuie să decidă cum să-și facă opera frumoasă. Prima atitudine a fost exprimată de esteticianul englez Edgar Carrit, pe la 1914: „Nu putem concepe logic frumosul ca pe o calitate intrinsecă în obiecte fizice sau chiar în noțiuni și stări omenești, ci doar ca pe o relație dintre acestea și sensibilitățile unei persoane sau alteia". Pe urmele tradiției lui Immanuel Kant și George Santayana, Carrit consideră frumosul ca pe o reacție la o senzație vizuală, acustică sau tactilă producătoare de plăcere.

Dar persoana care încearcă să producă un obiect, un sunet sau o mișcare frumoasă? Pentru ea, nu e destul să știe că frumosul e o reacție subiectivă înlăuntrul observatorului. O atare definiție îl lasă neajutorat atunci cînd dorește să creeze ceva frumos. Coregraful care trebuie să imagineze un balet găsește necesar să decidă cum să-și grupeze dansatorii astfel încît ansamblul să stîrnească un sentiment de desfătare în auditoriu. Compozitorul trebuie să selecteze, dintre resursele sunetului orchestral, acele tonuri și ritmuri particulare care îi pot da ascultătorului satisfacția unei experiențe estetice. Pictorul, în limitele marginilor pînzei sale, trebuie să pună culoarea și texturile astfel încît privitorul să simtă în sine un val de desfătare, care la rîndul său îl va face să exclame, „Frumos!" A recunoaște e una, dar a-l produce e altceva.

„O voi defini, spunînd că frumusețea este armonia tuturor părților între ele, îmbinate cu proporție și înlănțuire în acea operă în care se află, astfel încît nimic nu poate fi adăugat sau scos sau schimbat de acolo fără a strica ansamblul."[5] Leon Battista Alberti, un arhitect italian, a scris această definiție a frumuseții în secolul al XV-lea. Aceeași atitudine predomină astăzi în cadrul unui mare grup de artiști activi și de critici de artă proeminenți. Ei cred că frumosul e rezultatul unei relații controlate între părțile separate ale unei opere. Această definiție nu-i spune artistului cum să

creeze frumusețea, ci îi dirijează energiile către acest scop. Ea îl poate îndruma și pe observator către elementele esențiale dintr-o operă de artă, care, la rîndul lor, îi pot oferi acea experiență a frumosului denumită „experiența estetică".

Ambele puncte de vedere menționate mai sus par la fel de valabile. E greu de respins argumentul că frumosul, pentru observator, e o reacție personală și subiectivă. Dar se poate susține, pe de altă parte, că reacția necesită un stimul inițial capabil să declanșeze experiența estetică.

Înainte vreme, experiența estetică era aproape totdeauna echivalată cu o reacție la frumos. Discutînd sursele senzației estetice, autorii erau preocupați de aspectele frumosului și de ceea ce îl producea. Începînd cu primii ani ai secolului nostru, sub influența psihologiei, termenul de „experiență estetică" a fost interpretat mai des ca însemnînd ceva mai mult decît o reacție la frumos.

Așa cum am menționat în cap. 1, Chandler și alții cred că o experiență estetică poate fi, în acelaș timp, neplăcută și dezagreabilă — că ea include urîtul, respingătorul și durerosul. Într-adevăr, numeroși esteticieni și psihologi contemporani afirmă că reacția noastră, plăcută sau neplăcută, față de artă, o reacție pe care o putem dori repetată o dată și de mai multe ori din cauză că ne dă satisfacție emoțională, nu trebuie să fie limitată la o identificare a frumuseții în operă, ci că ea poate cuprinde de asemenea teritorii întregi de sensibilitate umană și de reacție care sînt situate aproape la polul opus a ceea ce s-ar crede în general că e frumosul.

Referitor la cele două întrebări, „ce se înțelege prin cuvintele «urît» și «frumos»?" și „Aceste calități intră oare într-o definiție a operei de artă?", se poate afirma că identificarea urîtului și frumosului e recunoscută ca o reacție personală și subiectivă la stimuli exteriori. Prin urmare, recunoașterea frumosului de către diferite persoane poate fi motivată de experiențe diferite. Expe-

rienţa, eficientă la un moment dat ca stimul estetic pentru o anumită persoană, poate să-și piardă un timp eficacitatea pentru această persoană, fiind înlocuită de alți stimuli estetici. Această evoluție îi afectează deopotrivă pe observator și pe artistul creator care încearcă să producă ceva frumos controlînd relațiile dintre părțile operei sale în desfășurare. Crearea frumuseții în sens uzual nu e însă preocuparea exclusivă a artistului. El poate corela uneori părțile operei sale pentru a produce ceva ce nu e frumos. Poate fi o imagine mai expresivă decît acelea create anterior, poate fi o combinație de forme și culori într-o compoziție neașteptată și surprinzătoare. Cuvîntul „frumos" e legat de trecut. El ne readuce la imaginile și ordinele estetice stabilite și acceptate. Noul, surprinzătorul, derutantul e rareori considerat ca frumos. Cînd observatorul se apropie de o operă de artă cu atitudinea că frumosul și arta sînt unul și același lucru, el poate impune acelei opere o exigență restrictivă, făurită de tradiție, și care nu poate fi împlinită. În consecință, el își poate refuza astfel o experiență estetică ce i-ar putea oferi o răsplată bogată.

Concluzia filosofilor cum că identificarea frumuseții diferă de la o persoană la alta a fost întărită de studii psihologice care arată că reacția estetică e asemănătoare altor reacții emoționale și că reacțiile individuale se deosebesc în mod considerabil. Încă din fragedă copilărie, fiecare persoană primește nenumărate senzații ce alcătuiesc în sinea sa o reacție potențială la anumiți stimuli. Unele din aceste reacții vor fi identificate ca o percepție a frumuseții. Deoarece aceste reacții emoționale sînt atît de variate, deoarece există atît de multe cantități necunoscute în crearea simțului frumuseții în toți oamenii, e imposibil de stabilit criterii absolute pentru identificarea frumosului. Se vor pune totdeauna întrebările: „Frumos pentru cine?" „Frumos cînd?" A pretinde ca

arta să fie frumoasă înseamnă a coborî definiția

termenului la un nivel atît de personal, încît ar deveni lipsit de sens.

Ne întoarcem, aşadar, la definiţia noastră iniţială: *arta e un produs al omului în care materialele sînt ordonate cu abilitate pentru a comunica o experienţă umană.* În cadrul acestor limite e posibil ca unii observatori să găsească frumuseţe, alţii să găsească satisfacţie intelectuală şi emoţională, iar alţii să descopere o enigmă tulburătoare.

Capitolul 3

ARTA CA FAPT DE COMUNICARE

Comunicarea între persoane din medii foarte diferite poate avea loc numai la un nivel elementar; separaţi de barierele limbii şi de absenţa unor obiceiuri şi atitudini comune, participanţii la dialog ar putea constata că singura lor bază de comunicare există în experienţa comună a lumii fizice nemijlocite.

Schimbul de idei, informaţii şi sentimente e adeseori dificil chiar şi între indivizi ce împărtăşesc o moştenire comună. Cît de multe argumente nu sînt rezultatul unui transfer greşit de informaţie? Cine nu s-a simţit frustrat încercînd să exprime gustul mîncării, mireasma unei grădini sau iubirea unui copil? Adeseori, inadecvarea comunicării e rezultatul unei capacităţi limitate de a utiliza limbajul disponibil, dar e posibil şi ca limbajul însuşi să fie incapabil de a transmite informaţia dorită.

Cu toate acestea, comunicarea are loc. Procesul complex al existenţei în grupuri sociale necesită o interacţiune continuă între membrii unui grup. Pare că totdeauna spunem ceva cuiva sau ascultăm cele spuse de cineva. Pentru a menţine o societate în stare de funcţionare, membrii ei trebuie să schimbe un mare volum de informaţie practică, dar la fel de important pentru fiecare membru al grupului este să fie capabil de a exprima acele reacţii intime şi personale în faţa vieţii care îi dau simţul propriei sale umanităţi. Wilbur Ur-

ban, în *Language and Reality* (1939), a exprimat aceeaşi idee după cum urmează:

„Viaţa trăită pur şi simplu e lipsită de sens. S-ar putea crede că avem o înţelegere sau o intuiţie directă a vieţii, dar semnificaţia vieţii nu poate fi înţeleasă sau exprimată decît într-un limbaj de un anumit fel. O asemenea exprimare sau comunicare constituie o parte a însuşi procesului vieţii."[1]

A arăta cu degetul sau a ţipa înseamnă a comunica, dar nevoia unei comunicări mai complexe necesită un procedeu sau o metodă la rîndul lor mai complexe.

Comunicarea reprezintă un transfer de informaţii sau idei de la o sursă la un receptor. Pentru acest schimb e necesar un vehicul sau un mijloc de comunicare. Ne referim la acest vehicul denumindu-l de obicei „limbaj". Două persoane, privind acelaşi obiect, împărtăşesc conştiinţa lui. Printr-o serie de semnale manuale, ei se pot referi la acel obiect şi schimba o cantitate de informaţie limitată privitoare la el. Dacă aceşti indivizi sînt separaţi sau obiectul referirii lor e îndepărtat, trebuie formulată o combinaţie sistematică de sunete sau semne pentru a acoperi distanţa dintre ei. Acest „limbaj" mai complicat impune dezvoltarea unor echivalente ce ţin locul obiectului sau informaţiei despre el astfel încît mesajul să poată fi vehiculat de la vorbitor la ascultător. În comunicare, aceste echivalente sînt denumite „simboluri". Toate persoanele ce doresc să ia parte la procesul de comunicare, să vorbească împreună sau să citească acelaşi articol trebuie să cunoască limbajul şi simbolurile ce fac parte integrantă din el. Pe măsură ce comunicarea devine mai complexă, pe măsură ce descrierile devin mai precise, limbajul trebuie să fie dezvoltat pentru a reprezenta informaţia specifică şi a o exprima. Acest proces necesită un limbaj cu multe simboluri individuale şi cu un mijloc sistematic de a le combina sub forma unor relaţii semnificative şi inteligibile.

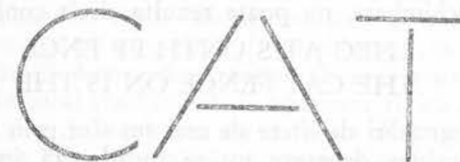
Pentru a înţelege un sistem de limbaj e necesar să cunoaştem sunetele specifice cărora li s-a

atribuit o semnificaţie precisă. Cînd devine necesar să comunicăm aceste sunete dincolo de limitele auzului, trebuie utilizate simboluri scrise, o combinaţie de linii sau semne, iar acestea impun de asemenea o înţelegere comună din partea comunicanţilor. Astfel, sunetul reprezentat de cuvîntul CAT (pisică) se referă la o anumită specie de patruped. Sunetul însuşi nu reprezintă o încercare de a imita zgomotul făcut de animal. Cuvîntul care identifică acest animal în limba engleză se deosebeşte de cel folosit în suedeză sau hindustani. El îşi dobîndeşte semnificaţia numai din cauză că noi, vorbitorii de engleză, cădem de acord asupra înţelesului său.

Cînd dorim să exemplificăm sunetul ce ţine locul acestui patruped, combinăm liniile înfăţişate în fig. III pentru a produce simbolul arătat în fig. IV. Să notăm că, întocmai cum sunetul nu



III. Schemă grafică.



IV. Schemă grafică.

imită strigătul animalului, nici liniile nu îl reprezintă vizual. Semnificaţia lor există pentru că i-a fost atribuită în mod arbitrar, iar noi am fost învăţaţi s-o folosim.

Cînd un copil învaţă să citească, el trece prin acest proces de combinare a unor elemente sepa-

rate într-o unitate semnificativă unică. La început, elementele separate ale unei litere trebuie combinate în mod conştient pentru a-i obţine forma: un T e construit în mod laborios dintr-un semn orizontal plasat destul de precar pe un semn vertical. Apoi literele separate sînt combinate pentru a forma un cuvînt ce poartă alt gen de semnificaţie. Cu vremea, elementele ce alcătuiesc literele C-A-T iar apoi cuvîntul CAT îşi pierd identităţile separate şi sînt văzute ca un tipar lesne identificat şi asociat cu obiectul însufleţit din experienţa copilului. Un bun cititor va trebui rareori să ia în considerare literele separate pe care le combină pentru a alcătui cuvinte. Cel mai adesea el va reacţiona la ansamblul literelor şi va recunoaşte cuvîntul întreg ca pe o unitate de sine stătătoare. Pentru cititorii rapizi nu e neobişnuit să identifice grupuri întregi de cuvinte ca pe o unitate, datorită ansamblului pe care-l creează. Indiferent dacă dimensiunile ansamblului sînt mari sau mici, capacitatea sa de a-l recunoaşte îi permite cititorului să înţeleagă semnificaţia acelei combinaţii specifice de elemente.

Propoziţia THE CAT IS ON THE FENCE (pisica e pe gard) reprezintă o grupare de elemente separate pe care cititorul a învăţat să le combine într-un mod specific. Dacă modelul obişnuit e modificat, chiar dacă elementele individuale rămîn neschimbate, nu poate rezulta decît confuzie:

THEC ATIS ONTH EF ENCE
THE CAT FENCE ON IS THE

Ambele grupări de litere de mai sus sînt prin excelenţă confuze deoarece nu se încadrează într-un model familiar. Pentru a înţelege semnificaţia vehiculată de aceste elemente, cititorul trebuie să-şi întrerupă fluxul normal al lecturii şi să încerce a restabili relaţiile corecte dintre părţile separate. Trebuie, într-adevăr, să le plaseze într-o nouă ordine care să capete înţeles pentru el. Un tehnoredactor inteligent poate adăuga nivele de semnificaţie unui cuvînt sau unei fraze prin alegerea atentă a caracterului literelor sau prin aranjamen-

tul literelor. În fig. V literele CENS sînt separate de literele RED printr-un dreptunghi negru compact. Luată la prima vedere, combinaţia dintre litere şi dreptunghi e lipsită de sens. Abia cînd cititorul îşi dă seama că dreptunghiul negru acoperă

CENS■RED

V. Robert CAROLA, *Calambur grafic.*

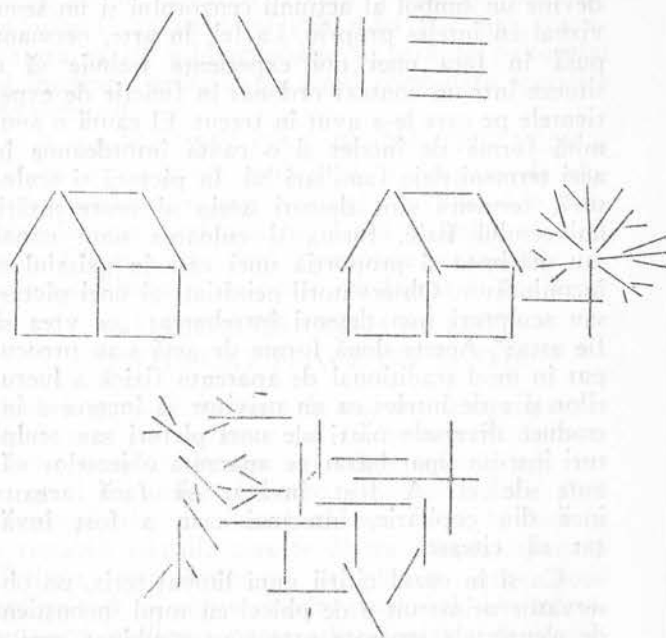
verzala O, această combinaţie de litere e întrunită în cuvîntul „censored" (engl. cenzurat). Odată făcută această ipoteză, dreptunghiul negru nu mai acţionează ca un obstacol în calea lizibilităţii. El devine un simbol al acţiunii cenzorului şi un semn vizual cu înţeles propriu. La fel, în arte, persoana pusă în faţa unei noi experienţe trebuie să o situeze într-un context ordonat în funcţie de experientele pe care le-a avut în trecut. El caută o anumită formă de înteles şi o caută întotdeauna în acei termeni deja familiari lui. În pictură şi sculptură, termenii sînt deseori aceia ai reprezentării universului fizic, forma şi culoarea unui copac sau mărimea şi proporţia unei case în peisajul ei înconjurător. Observatorii neinitiaţi ai unei picturi sau sculpturi pun deseori întrebarea: „ce vrea să fie asta?" Aceste două forme de artă s-au preocupat în mod tradiţional de aparenţa fizică a lucrurilor şi e de înţeles ca un privitor să încerce a introduce diversele părţi ale unei picturi sau sculpturi într-un tipar bazat pe aparenta obiectelor văzute de el. A fost învăţat să facă aceasta încă din copilărie, întocmai cum a fost învăţat să citească.

Ca şi în cazul citirii unui limbaj scris, un observator neinstruit e de obicei cu totul inconştient de elementele separate care s-au combinat spre a alcătui simbolul obiectului recunoscut de el, şi nu e conştient nici de modul în care s-au combinat.

Ca și cititorul care a progresat de la procesul istovitor de combinare conștientă a literelor sub formă de cuvinte și a cuvintelor sub formă de fraze, persoana neinstruită aflată în fața unei picturi sau sculpturi presupunea deseori că „citirea" unei opere de artă trebuie să fie o îndemînare naturală automată, o funcție a tuturor acelor ce pot vedea.

În realitate, artistul folosește elemente separate pentru a construi simboluri picturale într-un mod cu totul asemănător cu acela în care scriitorul combină părți ale limbajului scris pentru a-și produce metoda sa de comunicare. Schemele reproduse aici vor demonstra asemănarea dintre aceste două procedee.

Cele zece elemente liniare din fig. VI sînt asemănătoare cu acelea folosite pentru a construi cu-



VI—IX. Scheme grafice.

vîntul CAT. Cînd ele sînt combinate ca în fig. VII, identitățile lor ca părți separate dispar în favoarea unei identități de grup ca simbol pictural, o casă. Ca și în cazul cuvîntului alcătuit din elemente separate, noul tipar preia o semnificație proprie, care nu pretinde în mod normal ca privitorul să treacă prin procesul relativ laborios de organizare conștientă.

Încă o dată, ca și în exemplul simbolurilor lexicale, acest simbol pictural poate fi combinat cu altele pentru a alcătui o unitate mai mare, această unitate avînd de asemenea o semnificație, deoarece privitorul e capabil să intuiască un tipar, un set de relații, care înseamnă ceva pentru el (fig. VIII).

Ca și fraza încurcată, acest tipar, odată spart, poate duce la confuzie (fig. IX). Din cauză că părțile nu sînt aranjate într-un tipar cu semnificație pentru privitor, comunicarea e întreruptă; și, la fel ca în mozaicul lexical, nici o comunicare nu mai poate avea loc pînă cînd aceste elemente nu-și găsesc locul într-un nou tipar.

Exemplul de simbol pictural folosit mai sus e o demonstrație simplă a organizării unuia dintre elementele plastice ale artistului, *linia*. Fiecare operă de artă, oricît de complexă, care folosește linia ca element unic sau primordial își derivă înțelesul din modul de combinare a liniilor. Uneori, tiparele de linii sînt atît de complexe, încît privitorul nu le mai poate considera ca părți separate și distincte. Gravura lui Rembrant din fig. 41 e o imagine a doctorului Faust. În interiorul unei încăperi întunecoase, bărbatul vîrstnic se întoarce de la masa lui pentru a privi o inscripție strălucitoare. E îmbrăcat în veșminte grele, fața îi e modelată de lumina apariției. Forma, lumina, texturile veșmintelor sînt rezultatul utilizării de către artist a acului de gravat. Într-un detaliu mărit al gravurii (fig. 42), faldurile veșmîntului își pierd identitatea și sînt văzute drept ceea ce sînt în realitate — grupuri de linii. Fiecare dintre aceste linii a fost plasată în poziția ei specifică de către artist astfel încît, combinată cu celelalte, să

creeze efectul dorit. La fel cum cele zece linii ale desenului demonstrativ s-au combinat pentru a forma o casă (fig. VII), liniile gravurii sînt organizate pentru a-și produce semnificația lor mai complexă.

Ceea ce e adevărat pentru linie e la fel de adevărat pentru alte elemente plastice, incluzînd *culoarea*, *forma* și *textura*. Încă o dată, exemplul unei opere de Rembrant ne poate servi pentru a demonstra crearea unui simbol folosit ca să exprime aparența obiectelor. *Portretul de tînăr* din fig. 39 e o pictură în ulei. Văzut de la mică distanță, lanțul care înconjoară umerii figurii pare a fi construit din segmente metalice separate, strălucind în lumină. Un detaliu al picturii (fig. 40) arată o porțiune din lanț așa cum a fost format de artist, în realitate un număr de tușe oarecum largi ale unei pensule încărcate cu pigment, și care se combină pentru a semnifica „lanț de metal". Ambele exemple subliniază o realitate fundamentală a reprezentării în artele vizuale: *reprezentarea unui obiect nu e obiectul însuși.* Artistul nu a lipit un lanț pe pînză cînd a dorit să fie acolo. Ca și scriitorul, care folosește cuvinte ce constituie simboluri ale lucrurilor pe care dorește să le comunice, artistul folosește elementele picturii și sculpturii pentru comunicare. Combinarea acestor elemente produce echivalente ale subiectului, dar echivalentele sînt întotdeauna exact ceea ce sînt — combinații de elemente alăturate pentru a produce o ordine ce trebuie recunoscută de observator înainte de a înțelege semnificația lor.

Considerarea problemelor de echivalență va scoate repede în evidență următoarele fapte. Mai întîi, *trebuie să existe mai multe echivalente pentru același obiect din natură.* Linia sau culoarea sau forma pot fi folosite pentru a produce un echivalent. O schimbare în materialul folosit de artist va schimba inevitabil și aparența echivalentului, adică culoarea de ulei va produce forme, culori și texturi considerabil diferite de acelea realizate cu acuarele sau pietricele de mozaic.

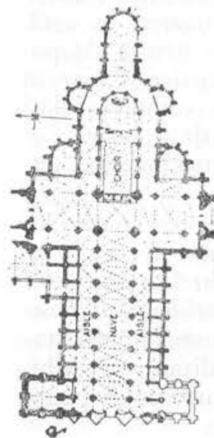
În al doilea rînd, *aparența unui echivalent poate fi afectată de factori care nu au nimic de a face cu subiectul reprezentat.* Întocmai după cum există numeroase limbi diferite folosite în lume în prezent, fiecare utilizînd combinații echivalente de simboluri scrise pentru a reprezenta obiectele și experiențele comunicanților, există diferite echivalente vizuale în uz pentru comunicarea în artă. Deosebirile de timp și tradiție pot afecta deopotrivă limbajele scrise și pe cele plastice. Chiar în exprimarea persoanelor ce au în comun același limbaj, aceleași tradiții și același timp istoric, există posibilitatea ca, dorind să spună același lucru, să-l spună în moduri diferite.

În sfîrșit, se poate spune că *fiecare obiect al experienței din natură poate fi înțeles sau văzut în mai multe moduri* și că *unui artist îi e imposibil să exprime simultan toate semnificațiile posibile aflate potențial în subiectul său.* La un anumit stadiu, exprimarea unui aspect al realității va reduce, întuneca sau contrazice exprimarea altui punct de vedere.

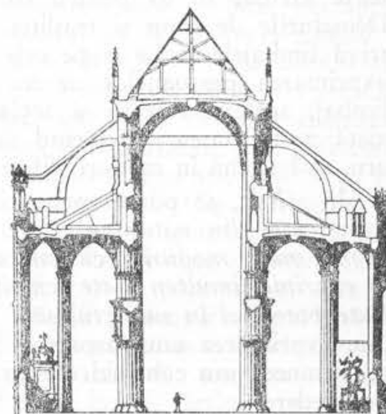
Fig. 43 e o fotografie a fațadei catedralei din Rouen. Această imagine oferă o mare cantitate de informații cu privire la înfățișarea edificiului, dar nu poate furniza toate datele vizuale aflate la dispoziția unei persoane care vizitează monumentul. Fotografia nu înfățișează părțile laterale și partea din spate a exteriorului (fig. 44, 45), după cum nu arată nici interiorul (fig. 46, 47). Detalii ale suprafețelor de zidărie sculptată nu pot fi înregistrate decît de un număr de imagini apropiate (fig. 48). Și alte tipuri de informație inaccesibile vizitatorului, dar importante pentru înțelegerea edificiului și a sistemelor lui structurale, pot fi comunicate de desene ale planului și de secțiuni ale clădirii (fig. X, XI). În plus, dacă dorim cumva să cunoaștem amplasarea catedralei în orașul Rouen sau amplasarea orașului în Franța, devin necesare și alte reprezentări vizuale, precum hărți generale și de detaliu.

Impresionistul francez Claude Monet a văzut catedrala din Rouen și în alt mod. Pentru el, ca și

pentru alţi impresionişti activi la sfîrşitul secolului al XIX-lea, lumina reflectată de suprafeţele clădirilor şi peisajului era un factor de primă importanţă în perceperea universului real. Obiectele fizice pot rămîne constante, dar aparenţa lor se schimba radical în diferite condiţii de lumină şi atmosferă. Monet şi-a luat ca subiect faţada catedralei din Rouen într-o serie de tablouri, dintre care două sînt reproduse în fig. 65 şi 66. În fiecare dintre ele, folosind artificiile tehnice care-l ajutau să creeze un echivalent pictat al efectelor luminii, artistul comunica o informaţie despre catedrală ce n-ar fi putut fi exprimată comparabil în nici una din celelalte forme vizuale menţionate mai sus.



X. Catedrala din Rouen, plan.



XI. Catedrala din Rouen, secţiune prin nava centrală şi navele laterale.

E cu neputinţă ca o operă de artă izolată să furnizeze informaţii complete despre un obiect tridimensional, oricare ar fi el, şi pe care observatorul îl poate privi din toate unghiurile. Aceasta e cu deosebire adevărat în privinţa formelor de

artă bidimensionale, dar e la fel de adevărat şi pentru formele tridimensionale care nu sînt replici exacte, ca dimensiuni şi material, ale obiectelor deja existente în natură. Reprezentarea de către artist a unui obiect sau eveniment real trebuie cu necesitate să vehiculeze doar o porţiune din informaţia respectivă.

Deseori, comunicarea unui tip de date printr-un echivalent vizual va împiedica transmiterea altor tipuri de informaţie. Tehnica lui Monet de aplicare a culorii pe pînză în tuşe mici şi distinct separate a fost întrebuinţată pentru a crea o suprafaţă luminoasă de culoare mai vibrantă şi mai evocatoare a luminii reale percepute de el decît ar fi fost posibil dacă ar fi aplicat culoarea în suprafeţe netede şi egale. Dar din cauză că era preocupat de reprezentarea luminii, el nu a putut reprezenta în acelaşi timp sculptura amănunţită a zidului de piatră ce poate fi văzut în fotografie (fig. 43). Cele două tipuri de informaţie erau reciproc incompatibile, date fiind limitările materialului, maniera de aplicare a culorii şi alegerea de către artist a reflexiei luminoase, mai degrabă decît a specificului modelării, ca trăsătură proeminentă a reacţiei sale în faţa clădirii.

Pe de altă parte, fotograful care a fixat pe peliculă interiorul catedralei din Rouen nu ar fi putut, desigur, înregistra o vedere completă a navei cu pereţii laterali şi cu bolţile de deasupra. Aici limitarea e dată de sistemul optic al aparatului de fotografiat, care nu include în unghiul obiectivului său aceeaşi suprafaţă sau tot atîtea amănunte cîte poate cuprinde şi condensa ochiul şi experienţa artistului.

Toate imaginile discutate mai sus, inclusiv picturile lui Monet, sînt preocupate de aparenţa fizică a catedralei. Informaţia legată de aspectele istorice sau religioase ale construcţiei ar putea constitui baza multor altor comunicări vizuale. Artistul poate încerca să izoleze acele unităţi limitate de informaţie pe care le simte ca fiind cele mai expresive pentru obiectul sau experienţa percepută de el în subiect, iar apoi poate încerca să realizeze

echivalente care să vehiculeze aceste calităţi esenţiale către publicul său.

Trei studii ale pictorului olandez Piet Mondrian constituie exemple ale reacţiei acestui artist în faţa unui copac (fig. 49, 51). Ce este un copac pentru Mondrian? E oare un arabesc complex de ramuri profilate, agitate de forţele vitale lăuntrice, sau e o serie logică de ritmuri, mişcare şi contramişcare, o structură organică? Fiecare pictură izolează o porţiune din numeroasele posibilităţi pe care copacul le prezintă unui privitor. Selectînd şi subliniind anumite părţi ale obiectului din faţa sa, reducînd însemnătatea altor părţi, eliminînd amănunte ce tind să întunece afirmaţia pe care dorea s-o facă, Mondrian a fost capabil să alcătuiască trei echivalente diferite pentru acelaşi obiect.

E cu neputinţă de spus că una dintre redările copacului e mai precisă decît cealaltă. E oare planul unei case mai precis decît o fotografie a exteriorului ei? Oare reprezentarea picturală a unui animal de către un aborigen din Australia (fig. 52) spune mai mult sau mai puţin din adevărul despre acest animal decît ar putea fi înfăţişat într-un desen ştiinţific detaliat? Desenul detaliat ar putea preciza o vedere exterioară a animalului, dar băştinaşul a încercat să combine ceea ce vede în exterior cu ceea ce a văzut în interiorul animalului.

Oricine doreşte să producă un simbol vizual *pentru* o experienţă trebuie să fie selectiv. Din cunoştinţele sale despre culoare, lumină, formă, textură, mişcare şi chiar din experienţele nonvizuale, ca sunetul, tactul şi mirosul, artistul e obligat să aleagă acele cîteva calităţi caracteristice care sugerează trăsăturile esenţiale ale realităţii văzute de el în momentul cînd începe să lucreze. Această alegere poate fi încă şi mai complicată dacă artistul decide că reacţiile sale subiective faţă de lumea din jurul său sînt factori importanţi în lumea „reală“ şi că şi ei trebuie să fie o parte constitutivă majoră a lucrării sale.

Selecţia aspectelor adecvate ale realităţii nu e totdeauna o chestiune de liberă alegere. Strîns implicat în vremea sa, artistul percepe şi reacţio-

nează într-un mod controlat parţial de tradiţiile şi tiparele ambianţei sale culturale. Artistul care a executat pictura parietală egipteană din fig. 53, a făcut parte dintr-o tradiţie ce exista înainte ca el să se fi născut şi a continuat, în esenţă neschimbată, sute de ani după moartea sa. Materialul folosit de el, simbolurile pe care le-a utilizat pentru a reprezenta forme omeneşti, ba chiar subiectul însuşi, toate îi erau date ca parte a unei tradiţii. Corespondentul lui în Olanda secolului al XVII-lea, pictorul Vermeer van Delft, a lucrat în cadrul unei tradiţii total diferite, o tradiţie mai apropiată de formele fotografice actuale de reprezentare (fig. 67), dar şi el a fost confruntat cu precedente tehnice şi simbolice şi le-a transmis mai departe, cu mici modificări, acelora ce i-au urmat. Comparînd lucrarea lui Vermeer cu picturi ale contemporanilor săi şi cu arta occidentală ulterioară, putem identifica similarităţi în reprezentarea formei şi spaţiului care îi leagă pe aceşti artişti sub forma unei lungi tradiţii continue. Această tradiţie are mult în comun cu echivalentele vizuale oferite de un aparat de fotografiat.

În Europa, vreme de patru sute de ani înaintea secolului al XIX-lea, metodele de reprezentare a formei şi spaţiului în artele vizuale rămăseseră în esenţă neschimbate. Deşi existau diferenţe stilistice între artişti şi între grupurile naţionale sau culturale, asemănările dintre metodele de reprezentare cîntăreau mai greu decît deosebirile. Perspectiva liniară, perspectiva aeriană şi umbra erau principalele metode de transmitere a unui sentiment al spaţiului natural şi al formei tridimensionale în lucrări bidimensionale precum picturile şi desenele. Aceste metode (sau convenţii) fuseseră utilizate vreme atît de îndelungată şi pe o scară atît de largă, încît au căpătat valoare de date absolute. Cu alte cuvinte, ele au fost socotite ca etalonul după care urmau să fie apreciate toate metodele de reprezentare. Tîrziu, în secolul al XVIII-lea, a fost inventată fotografia, iar apoi în secolul al XIX-lea, ea a devenit o metodă practică şi relativ simplă de creare a unui echivalent

vizual pentru lumea „reală". Introducerea fotografiei a sporit şi mai mult importanţa perspectivei ca metodă tip de producere a unor echivalente vizuale pentru perceperea de către artist a formei şi spaţiului din lumea fizică. Că aparatul fotografic înregistra o imagine în perspectivă liniară printr-un procedeu optico-chimic părea a fi o confirmare ştiinţifică a valabilităţii sistemului perspectivic de reprezentare a spaţiului.

In timpul aceleiaşi perioade de timp, un mic număr de artişti au început să experimenteze noi metode de reprezentare. Influenţaţi de exemple din arta Orientului, din Africa şi din cele două Americi, aceşti pictori şi sculptori au căutat să extindă formele echivalente tradiţionale dincolo de limitele lor reprezentaţionale şi expresive obişnuite.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea, Henri de Toulouse-Lautrec a găsit în culoarea plată şi în arabescurile liniare ale stampelor japoneze o bază pentru inventarea unor compoziţii ce au apărut radicale în vremea sa. În picturile şi afişele sale influenţa Orientului e pe deplin evidentă. Să comparăm *Le divan japonais* (fig. 89), cu stampele japoneze din fig. 161 şi fig. 173. Exilul autoimpus al lui Paul Gauguin în insulele Tahiti şi Marchize din Pacificul de Sud, a survenit după vizita sa entuziastă într-un sat javanez prezentat la Expoziţia Universală de la Paris în 1889. Un reflex al artei insularilor poate fi găsit în pictura, sculptura şi gravurile lui Gauguin. O influenţă foarte directă e vizibilă în gravura în lemn *Răstignirea*, reprodusă aici în fig. 54. În stil şi compoziţie ea prezintă o legătură clară cu capul de baston sculptat din insulele Marchize, reprodus în fig. 55.

Artiştii europeni din secolul al XX-lea au fost mereu fascinaţi şi influenţaţi de forme de artă neoccidentale. Foarte devreme în cartierele lor, Pablo Picasso şi Amedeo Modigliani (fig. 56, 57) au manifestat o preocupare pentru sculptura din Africa Occidentală (fig. 58, 338), şi o comparaţie între opera sculptorului Henry Moore (fig. 59) şi arta precolumbiană (fig. 60) sugerează datoria contractată de englez faţă de colecţiile adunate de British

Museum din culturile „primitive". Alţi artişti au fost stimulaţi de dezvoltările ştiinţifice şi tehnologice care au cunoscut un ritm uluitor pe măsura avansării veacului. Noi teorii despre lumină şi culoare, un simţ tot mai acut al schimbării şi mişcării în sistemele sociale şi studii în domeniul psihologiei umane au înrîurit artele atît direct cît şi indirect. Artiştii acestor vremuri nu au văzut lumea în mod diferit, deoarece procesul optico-neurologic al vederii rămîne acelaşi: lumina reflectată de formele aşezate în faţa ochiului focalizează pe retină, iar această informaţie e transmisă creierului. Percepţiile însă au fost interpretate în mod diferit, acestea pretinzînd echivalente vizuale diferite.

Dacă ne imaginăm o scenă, un băiat fugind cu un zmeu, ce ne va spune oare despre cele din faţa noastră informaţia primită prin simţul vizual? Vîntul bate, vederea frunzelor ce tremură şi sînt agitate în jurul nostru indică prezenţa vîntului. Băiatul aleargă pe cîmp, ţinînd strîns în mînă sfoara zmeului. Linia duce într-un cer albastru violet, pînă la o pată strălucitoare. Soarele umple cerul cu o vîlvătaie luminoasă. Lumina lui contrastează cu umbre puternice pe băiat şi preface verdele cîmpului într-o serie de planuri în deplasare — albastru-verzui, galben-verzui. Iarba înaltă se mişcă sub bătaia vîntului şi mişcarea ei provoacă schimbări în culoarea cîmpului. Există o legătură între figura de pe cîmp şi zmeul ce se luptă să rupă sfoara care-l leagă de băiat şi de pămînt, totuşi amîndoi împreună, pe cîmp şi deasupra lui, par izolaţi de tot restul lumii.

În această scenă imaginată sîntem conştienţi de culoare, lumină, mişcare, formă, textură. Sîntem conştienţi de propria noastră reacţie în faţa scenei şi de reacţia băiatului. Oare ce porţiune din această reacţie să fie aleasă drept porţiunea esenţială — luminozitatea soarelui, mişcarea vîntului, băiatul şi zmeul; informaţia specifică despre băiat, precum culoarea părului, vîrsta, greutatea, natura hainelor lui; poate forma triunghiulară creată de cîmpie, băiatul şi zmeul, aşa cum sînt ei văzuţi proiectaţi pe orizont? Poate cel mai important

component al întregii experienţe e propria noastră reacţie.

În perioada relativ scurtă de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă în primele două decade ale secolului al XX-lea, au apărut în succesiunea impresioniştilor (fig. 32, 65 şi 66), pointilliştii (fig. 90), fovii (fig. 91), cubiştii (fg. 61), futuriştii (fig. 62) şi alţii — grupuri de artişti, încercînd cu toţii să găsească un echivalent adecvat pentru a comunica lumea pe care o percepeau în jurul lor. Fiecare grup a găsit cu cale să-şi construiască un vocabular şi o gramatică vizuală diferite de cele ce le stăteau la dispoziţie. În epoca lor echivalentele produse de aceşti pictori şi sculptori au fost, în mod cu totul firesc, comparate cu etalonul tradiţional, imaginea perspectivică, şi au fost găsite nesatisfăcătoare. Deosebirile în aplicarea culorii, în utilizarea culorii, în reprezentarea formei şi spaţiului au fost deseori atribuite nepriceperii sau idiosincraziilor arbitrare, ba chiar nebuniei. Acum însă putem vedea toate aceste abordări, inclusiv pe cea a tradiţionaliştilor, drept încercări legitime de a reduce experienţa lumii tridimensionale a experienţei reale la expresia simbolică prin culoare, lut şi piatră. Privitorul de azi nu mai poate porni de la ideea că imaginea fotografică e un etalon după care trebuie judecate alte imagini, un limbaj acţionînd ca măsură a celorlalte sisteme de comunicare, căci el însuşi se găseşte într-o lume vizuală poliglotă, o lume în care toate limbajele îşi văd valoarea măsurată prin capacitatea lor de a comunica o imagine semnificativă a unei părţi sau porţiuni din experienţa umană. Atît artistul cît şi publicul privitor sînt confruntaţi astăzi cu probleme de comunicare ce i-au afectat rareori pe corespondenţii lor din trecut. Din cauză că sînt conştienţi de atît de multe lucruri din lume, din cauză că o pot percepe istoric, ştiinţific, psihologic, şi din cauză că percepţiei personale i s-a acordat o valoare pe care n-o avea în trecut, reprezentarea acestei percepţii şi înţelegerea a ceea ce a fost reprezentat devine un proces complex. Artistul ce iniţiază comunicarea trebuie să folosească

un sistem care să fie capabil a exprima ceea ce el însuşi a simţit nevoia să spună despre experienţă, iar dacă nu se poate găsi o metodă existentă de comunicare vizuală adecvată cazului respectiv, e obligat să inventeze una. Privitorul vine către opera de artă ştiind că există numeroase căi de a privi lumea şi numeroase căi de a comunica ceea cea a trăit. Dacă artistul a utilizat un sistem de comunicare vizuală cu care privitorul e familiarizat, se va produce probabil un schimb de informaţie, dar dacă artistul adoptă o metodă de exprimare străină privitorului, consecinţa poate fi, şi adesea chiar este, starea de confuzie.

SUBIECTUL

Ce poate comunica artistul ? Această întrebare e legată de alta: Ce doreşte artistul să comunice? Judecînd după mărturia operei artiştilor de-a lungul istoriei, subiectul artelor poate fi împărţit în patru categorii: *lumea realităţii perceptuale; lumea realităţii conceptuale; reacţia personală la experienţă;* şi, în sfîrşit *comunicarea ordinii.* Aceste patru zone nu se exclud reciproc. Multe opere de artă le combină pe toate, dar există forme de artă ce par a o sublinia pe una, excluzîndu-le pe celelalte, iar cînd e confruntat cu o pictură, o sculptură sau chiar o clădire, spectatorul trebuie să încerce a identifica intenţia artistică iniţială.

Lumea realităţii perceptuale

Oamenii care trăiesc pe pămînt în prezent au anumite trăsături asemănătoare fundamentale: forma şi funcţia corpurilor lor, pulsiunile omeneşti primare şi, în limitele aşezărilor lor geografice, acele aspecte din natură care au însemnătate pentru vieţile lor.

Mările, pămîntul, cerurile şi făpturile care trăiesc în ele sînt o mare parte a moştenirii comune; ele constituie aspecte fizice ale lumii din jurul nostru. Pot fi văzute, pipăite, auzite şi mirosite. Omul a adăugat lumii fizice structuri ce-i de-

monstrează ingeniozitatea şi hărnicia — clădiri, poduri, drumuri şi maşini — care par a spori cu fiecare ceas, pînă cînd, în unele locuri, ajung să acopere pămîntul în dauna ierbii şi copacilor.

Această lume fizică îi e cunoscută fiecărui om prin simţurile sale. Retina ochiului reacţionează la energia luminoasă reflectată de obiecte. Vibraţiile aerului pe timpanele urechilor sînt recepţionate ca sunete. Pielea reacţionează la schimbările de temperatură şi la contactele cu alte suprafeţe. Mirosurile sînt înregistrate şi reacţionăm faţă de ele. În totul, această stimulare a organelor senzoriale furnizează materia primă care e sintetizată în creier sub forma unei percepţii personale a lumii exterioare. J. Z. Young explică procesul:

„Esenţa întregului proces constă în a învăţa să te conformezi convenţiilor grupului în care trăieşti ca individ. Cînd cerem unui copil să denumească ceva, îl învăţăm să aibă o reacţie care asigură comunicarea. Îi transmitem de asemenea propriile noastre căi de observare. Avem diferite mijloace de a-l răsplăti cînd se comportă corect, pedepsindu-l cînd greşeşte. O putem face rănindu-l sau bătîndu-l, dar prima modalitate nu poate fi prea frecventă, iar cea de-a doua tinde să reteze orice comunicări cu el. O facem într-un mod mai subtil statornicind o secvenţă comportamentală specială, aceea a comunicării. Cea mai importantă lecţie a copilului e aceea că încadrarea stimulilor într-o formă comunicabilă dă rezultate „satisfăcătoare". E greu de apreciat cît de profund le influenţează această primă cale de reacţie pe celelalte, care sînt deprinse mai tîrziu. Odată stabilite acestea, nu e necesar să elaborăm un aparat complicat de recompense şi pedepse pentru a-l învăţa fiecare nouă asociaţie. Dînd semne de aprobare şi dezaprobare, îi putem arăta copilului instantaneu dacă a produs reacţiile corecte sau nu. Întregul sistem al creierului său e educat astfel încît caută să organizeze toată informaţia senzorială sub forma unei ieşiri comunicabile — să o transpună în cuvinte. Din primele lui zile privarea înseamnă foame şi frig, pe cînd comunicarea înseamnă satisfacţie. Surîsul devine simbolul împlinirii şi satisfacţiei, iar plînsul acela al dezordinii şi durerii. Prin asociere cu aceste semne, după care comunicarea a fost sau nu realizată, sînt introduse în sistemul creierului denumirile „corecte"; copilul învaţă să selecteze şi să observe „corect".[2]

Venind într-o lume nouă, copilul nu experimentează senzaţii ordonate. El învaţă lent să vadă aşa cum vedeau înaintaşii săi, astfel încît să se poată introduce în lumea lor. Pentru aceasta le este dator. În acelaşi timp, învăţîndu-l să le vadă lumea, ei i-au restrîns viziunea. I se refuză libertatea de a-şi ordona propriile senzaţii (dacă aceasta ar fi cu putinţă) şi de a vedea lumea în felul său. Reacţiile lui la culori şi sunete sînt limitate şi, de vreme ce tiparul senzaţie-percepţie e stabilit într-o formă specifică, el este greu de schimbat.

Acum o mie sau chiar numai cinci sute de ani, oamenii erau mai izolaţi unii de alţii decît astăzi. Despărţiţi de mari distanţe şi zile de călătorie dificilă, ei îşi trăiau vieţile izolaţi de ceilalţi rămaşi străini de cultura lor. Lumea din jurul lor era un loc mic şi toţi cei care făceau parte din ea erau foarte asemănători. Cînd cineva din „altă lume" intra în lumea lor, acesta era recunoscut ca diferit, dar diferenţele nu sugerau alte lumi, cu alte moduri de viaţă şi alte moduri de a vedea; ele erau privite în esenţă ca nişte excentricităţi, în contrast cu modul „normal" de a spune sau a face ceva. Nici chiar deosebirile ce rezistaseră în istoria trecută a grupului nu erau înţelese în genere. Cărţile erau la îndemîna unui mic număr, iar cele aflate în circulaţie nu puteau descrie corect lumea şi obiceiurile vremurilor trecute. Pe măsură ce ideile şi experienţele au interacţionat, s-au produs schimbări în percepţie şi în reprezentarea ei, dar într-un ritm mult mai lent decît cel de astăzi. Un exemplu poate fi văzut în opera artistului renascentist german Albrecht Dürer. Născut în 1471, Dürer era un artist cu reputaţie prin anul 1505. Picturile şi xilogravurile lui se bucurau de o înaltă apreciere, atunci ca şi astăzi. Dar în acel an Dürer

s-a dus la Veneția, pe care o vizitase cu aproape un deceniu în urmă, și a lucrat acolo pînă în 1507, obținînd comenzi importante și dobîndind stima meșterilor italieni. Înainte de a se întoarce în Germania, Dürer a întreprins o călătorie de o sută de mile pînă la Bologna pentru a se instrui în „arta secretă a perspectivei, deoarece, în ciuda succesului său, artistul recunoștea ceea ce el socotea o deficiență a operei sale și căuta s-o elimine. Era preocupat de metoda de reprezentare a spațiului în cele două dimensiuni ale tabloului. Această problemă prezenta atunci un mai mare interes pentru artiști decît în zilele noastre.

O examinare a unei gravuri intitulate *Nașterea* (fig. 63), terminată de Dürer în 1504, va arăta că marginile formelor socotite a fi paralele în natură — trepte, întîlnirea pereților cu podeaua și tavanul, ramele ferestrelor, porțiuni ale fîntînii din curte — sînt astfel desenate încît, dacă le-am prelungi, liniile ar părea convergente. Această convergență se bazează parțial pe metode, tradiționale atunci în arta europeană nordică, de a reproduce iluzia formei și spațiului tridimensional și parțial pe experiența empirică a artistului, care trebuie să-și fi dat seama că muchiile în realitate paralele cu axa orizontală par a se retrage în spațiu pe o diagonală. Așa cum a desenat-o Dürer, gravura transmite o senzație a adîncimii, dar artistul trebuie să fi simțit că reprezentarea spațială elaborată de maeștrii italieni era superioară propriei sale metode. Deși nu se răspîndise încă mai larg, perspectiva liniară fusese utilizată aproape trei sferturi de veac de către italieni, inițiatorii acestei metode de stimularea formei și spațiului. În perspectiva liniară, liniile convergente erau folosite ca un mijloc de a exprima recesiunea formelor dreptunghiulare paralele în spațiu în raport cu observatorul, dar sistemul era organizat în jurul unor puncte de convergență specifice raportate la pozițiile spectatorului și ale obiectelor ce urmează a fi reprezentate.

Comparînd figura 63 și analiza ei, figura 64, cu figurile 68 și 69, se poate constata efectul stu-

diilor lui Dürer la Bologna. În *Adorația magilor*, gravura mai tîrzie, artistul a organizat toate paralelele indicate din curtea în ruine, astfel încît ele să fie convergente într-un singur punct pe măsură ce par a se retrage în adîncime. În gravura mai timpurie nu întîlnim o atare consecvență. Punctele de convergență sînt create aici fără nici o raportare ordonată reciprocă. Această deosebire poate părea neînsemnată, dar ea l-a izbit pe artist și a fost suficientă pentru a-l determina pe Dürer să călătorească în căutarea metodelor reprezentaționale care aveau să-l ajute să-și învingă nemulțumirea.

Astăzi există puține locuri pe pămîntul nostru încă ascunse. Cu ajutorul mijloacelor de comunicare în masă — televiziunea, aparatul de filmat, radioul, ziarele și cărțile — toate aflate atît de la îndemînă, lumea a devenit tot mai mică. Antropologii, arheologii și exploratorii au străbătut pămîntul pentru a-l cerceta pe om și mediului. Trecutul ca și prezentul s-au deschis cercetării. S-a văzut că omul este o făptură cu multe fațete, cu multe moduri de a vedea lumea. S-a demonstrat că ideile de moralitate, de organizare socială și economică și cele privitoare la relația dintre om și habitatul său cunosc mari diferențe. Arta și exprimarea frumuseții îmbracă, după cum s-a constatat, numeroase forme. Nici chiar un cititor ocazional nu poate să nu recunoască uriașele deosebiri ce separă în mod caracteristic un grup cultural de altul.

Conștiința formelor culturale diferite ale vieții omenești nu e însă singura cale prin care a fost lărgită viziunea asupra lumii. În secolul al XVI-lea cunoștințele omului occidental despre universul fizic în care locuia erau încă foarte confuze, limitate și imprecise. Mica hartă gravată în lemn din fig. 70 a fost publicată la Veneția în 1528. Un învățat din secolul al XVI-lea, studiind această hartă, putea fi uimit de extinderea cunoștințelor geografice. Noi o privim ca pe o indicație a naivității cartografului renascentist, ca pe o

ilustrare a viziunii limitate despre pămînt și

configurațiile lui, curente în rîndul oamenilor ce trăiau cu numai cinci secole înainte de al nostru. Astăzi, dezvoltările în științe au extins limitele timpurilor într-un grad uluitor. Ochiul, ajutat de microscop, poate vedea într-o lume de forme complexe și uimitoare (fig. 71). Razele X permit explorarea formelor interioare complicate ale obiectelor și făpturilor familiare (fig. 72). Osciloscopul revelează tipare sonore și alte energii invizibile (fig. 73). Camera cinematografică face posibilă înregistrarea pînă și a celei mai rapide mișcări spre a putea fi studiată în tihnă. Telescopul poate pătrunde în adîncul cerurilor spre a examina spațiile vaste dintre stele și formele nebuloaselor (fig. 74). Sateliții pot fotografia pămîntul, dîndu-ne o viziune a mediului nostru care ne-a schimbat atitudinea față de om și spațiul locuit de el (fig. 75). Cu ajutorul fotografiei din satelit s-a descoperit că ceea ce astronomii, începînd din 1877, considerau hotărît drept canale, alcătuite din linii drepte bine trasate (fig. 76), pe suprafața lui Marte, nu sînt decît distorsiuni ale realității datorate limitărilor inerente chiar și celor mai mari telescoape existente (fig. 77). Există o tendință psihologică a ochiului de a conecta trăsături ale căror separații sînt aproape de limita dispariției. Se poate ca această înclniație a ochiului de a simplifica și uniformiza detaliul haotic foarte fin să fi contribuit la „producerea" „canalelor" înguste de pe Marte.

Peisajul de astăzi nu se restrînge la vederea de pe o colină; el poate fi văzut dintr-un avion mult deasupra pămîntului (fig. 78) sau dintr-un batiscaf aflat la o milă sub suprafața mării. Dimensiunile lumii perceptuale au sporit de multe ori în ultimii cîțiva ani, iar de atunci își continuă expansiunea în spațiul exterior. Fiecare zi aduce cu ea o nouă lume de văzut.

Pentru omul Renașterii formele lumii exterioare se limitau la ceea ce putea vedea cu ochiul său lipsit de ajutor. Cînd pictorul din secolul al XV-lea concepea un peisaj, îl vedea cu copaci crescînd deasupra lui și munți înălțîndu-se dea-

supra cîmpiilor în albastruri și violeturi depărtate (fig. 79). Astăzi lumea e un loc diferit pentru artist. Viziunea lui nu se mai mărginește la limitele pămîntului. El poate picta ceea ce vede, dar acum ceea ce vede s-a extins la microcosmul și macrocosmul revelat de știință și tehnologie.

Lumea realității conceptuale

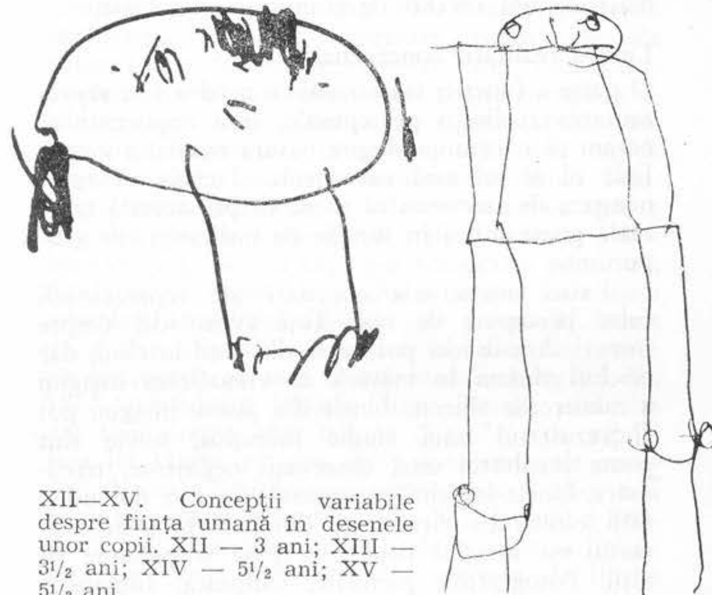
O parte a funcției tradiționale a artei a fost reprezentarea realității perceptuale, și e important să notăm că conștiința despre natura mediului nostru fizic ni se schimbă necontenit. Trebuie să recunoaștem de asemenea că ideea despre această lume reală poate diferi în funcție de indivizi și de grupuri.

Există numeroase abordări ale reprezentării celor percepute de noi. Toți avem idei despre lucruri. Aceste idei pot varia din cînd în cînd, dar oricînd sîntem în măsură să vizualizăm imagini a numeroase obiecte. Unele din aceste imagini pot fi rezultatul unui studiu minuțios; altele sînt poate rezultatul unei observații neglijente, trecătoare. Unele imagini conceptuale au fost dobîndite fără observații directe, ci dimpotrivă, prin contactul cu imagini deja concepute și produse de alții. Fotografiile, picturile, sculptura, filmele și alte mijloace producătoare de imagini pot crea idei gata făcute despre obiecte și experiențe pentru cei care nu-și pot făuri propriile lor idei.

Lumea poate fi gîndită ca o serie de realități conceptuale limitate, obiecte ce există numai în anumite forme și poziții definite și statice. O persoană care concepe lumea în acest mod o vede sub formă de concepte stereotipe. Pentru ea e adeseori foarte greu să recunoască reprezentări ale realității fizice dacă acestea nu sînt foarte apropiate de imaginile sale conceptuale. Un copac e totdeauna capac*ul*, o pasăre e pasăr*ea*, iarba e totdeauna verde și cerul e totdeauna albastru.

Copiii concep lumea în acest mod, iar arta lor e un excelent exemplu de *reprezentare conceptuală* (fig. XII—XV). Pe măsură ce cresc și devin conștienți de ei înșiși și de grupurile lor

sociale, arta lor se schimbă pentru a include noile concepte dezvoltate de ei. Percepţiile copilului preşcolar sînt puternic influenţate de mediul său familial şi sînt modificate după ce-şi părăseşte că-



XII—XV. Concepţii variabile despre fiinţa umană în desenele unor copii. XII — 3 ani; XIII — 3½ ani; XIV — 5½ ani; XV — 5½ ani.

minul spre a-şi petrece o bună parte din orele de veghe la şcoală, în contact cu profesorii şi alţi copii. Urmărirea programelor de televiziune ne-a modificat înţelegerea lumii reale. Nu numai că ne aduce acasă informaţii altădată inaccesibile, dar ne şi furnizează imagini în mişcare ca echivalente pentru lumea reală mai degrabă decît imaginile statice ce slujeau înainte vreme atît de frecvent pentru a ne modela ideile despre lumea din jurul nostru. Să luăm experienţa adultului care a văzut fotografii statice ale cascadei Niagara, fără a fi văzut niciodată cascada cu ochii săi. Fotografiile înregistrau prăvălirea apei ca şi cum timpul s-ar fi oprit, iar mişcarea şi formele cascadei ar fi îngheţat. Se poate ca acest om să fi

avut o reacţie empatică faţă de imaginile statice, proiectînd asupra fotografiei experienţe trecute legate de observarea directă a unor mari mase de apă ce se prăbuşeau. Dar aceasta e foarte diferită de experienţa copilului care vede imagini de televiziune ale potopului de ape ce se pulverizează



în aer cînd se izbesc violent de stîncile falezelor Niagarei. Pe suprafaţa ecranului de televiziune sînt reprezentate mişcarea, tiparul care se modifică în timp, ceaţa învîrtejită ce se deplasează într-un flux continuu. Cinetica realităţii e acum la fel de importantă sau poate chiar mai importantă decît exprimarea statică a formei elementelor fizice observate.

Pentru copilul mediu, expus la mii de ore de imagini mobile, mişcarea formelor în spaţiu poate deveni mai semnificativă decît aparenţa formelor înseşi. Interesul crescînd al tinerilor faţă de filme, reflectat atît în vizionarea cît şi în producerea artei cinematografice, sugerează efectul expunerii la imaginea cinetică încă de la o vîrstă fragedă. Cu toate acestea, ar fi nerezonabil să presupunem că cinematograful va înlocui complet imaginile statice în viaţa copiilor. Atîta vreme cît o bucată de hîrtie şi un creion sînt mai uşor de procurat decît un aparat de filmat şi un film, imaginea

desenată va rămîne importantă şi pentru copil, şi pentru adult. Dar însăşi imaginea statică poate fi modificată de influenţa perceperii crescînde de către noi a mişcării ca factor semnificativ în lumea noastră *reală*, drept care e inevitabil să aibă loc schimbări în ideile noastre şi în echivalentele pentru aceste idei.

Mare parte din artele vizuale se bazează pe imagini conceptuale. Artistul reprezintă ceea ce *ştie* despre realitate mai degrabă decît ceea ce vede. Ca şi copilul, el înregistrează acele aspecte şi segmente ale lumii sale care prezintă un interes pentru el, reunind elemente conceptuale separate pentru a alcătui reprezentarea integrală a unei experienţe. Arta egipteană timpurie e conceptuală (fig. 80). Pentru a reprezenta un om, artistul egiptean selecta cele mai reprezentative idei despre părţile separate ale corpului, iar apoi le combina astfel încît să alcătuiască figura completă. Alegea o vedere din profil a unui cap şi plasa în interiorul ei vederea frontală a unui ochi. Indica de obicei umerii într-o poziţie frontală, iar şoldurile şi picioarele dintr-o vedere laterală. Imaginea rezultată nu satisface poate exigenţele altor culturi pentru reprezentarea unei figuri omeneşti, dar convenţiile ei au fost acceptate de artişti şi de patronii lor în Egipt, astfel încît abaterile de la ele au devenit mai degrabă excepţia decît regula.

În contrast cu reprezentarea conceptuală a realităţii fizice există un sistem menit să reproducă experienţa perceptuală derivată din observarea atentă a lumii fizice. În această abordare, o pasăre nu e totdeauna pasăr*ea*. Ea poate fi o linie sau un fulger luminos sau poate chiar dîra unui zbor în spirală aşa cum e văzut în cer. Experienţa fizică e comunicată în *reprezentarea perceptuală* ca o imagine vizuală care, în anumite condiţii, poate fi interpretată ca o pasăre sau ca un om sau ca un ocean. Simţurile îi dau privitorului materia primă pentru ideea sa. El vede lumea în curgere şi nimic din ea nu apare de două ori exact în acelaşi fel. Variabilele distanţei, timpului, luminii, mişcării şi fundalului afectează

aparenţa tuturor obiectelor, astfel încît ele pot fi reprezentate în mod diferit în diferite momente. Chiar şi atitudinea observatorului în momentul observaţiei poate produce o diferenţă în imaginea creată. Reprezentarea rezultată a acestei percepţii poate fi o replică tridimensonală a subiectului sau poate fi simplificată pînă la o piesă de metal sclipitoare, în care artistul încearcă să exprime mişcarea, graţia şi iuţeala unei păsări în zbor (fig. 81, 82).

Nici reprezentarea conceptuală şi nici cea perceptuală a lumii fizice nu e superioară în sine celeilalte; ambele există şi pot fi găsite în arta trecutului şi în cea contemporană nouă.

Reacţia personală la experienţă

Mediul fizic cuprinzînd lumea experienţei reale e considerat a fi lumea *reală*. În acest context cuvîntul „real" e folosit spre a diferenţia acea parte a experienţei ce pare să aibă loc în afara noastră de aceea care e mărginită la fiinţa noastră subiectivă lăuntrică. Dar separarea realităţii de ceea ce este nereal e adeseori o împărţire artificială, deoarece există multe atitudini, reacţii şi imagini subiective care vehiculează un simţ al realităţii la fel de intens ca şi acea parte a vieţii care e mărginită la experienţa exterioară.

Lumea realităţii subiective a avut o influenţă majoră asupra unei bune părţi din artele vizuale. Construită din gîndurile şi sentimentele oamenilor, ea e modelată de valorile sociale, emotive, de ideile despre viaţă şi de propria lor existenţă. Aşa cum spunea William James: „Fiecare gînd emoţionant al omului natural îşi poartă cu sine crezarea. A concepe cu pasiune este *eo ipso* a afirma". Pentru numeroase persoane, conştiinţa lor subiectivă este mai vitală, mai plină de sens decît contactul lor cu ambianţa perceptuală din jurul lor, dar comunicarea acestei conştiinţe, a acestei realităţi lăuntrice, creează deseori probleme ce nu sînt asociate cu comunicarea experienţei întemeiate pe universul fizic. Cînd cineva doreşte să spună ceva despre un copac, sau despre un nor, sau poate

despre nişte realităţi personale, ea ştie ce face, ştie că lucrează cu un material comun experienţei conştiente a multor inşi din cadrul societăţii lui. Cînd doreşte să-şi comunice experienţele lăuntrice proprii, el nu poate fi niciodată sigur că imaginile pe care le produce ca să-şi reprezinte realitatea subiectivă vor avea un înţeles pentru alţii. În încercarea de a exprima ceea ce este real, dar nevăzut, lipsa unor simboluri universale creează probleme de ambiguitate şi confuzie a semnificaţiei, limitînd înţelegerea şi acceptarea.

Muzeele abundă în exemple de picturi şi sculpturi care comunică formele şi experienţele lumii fizice. Artele pe care publicul le asociază în genere cu comunicarea realităţilor abstracte sînt muzica, poezia şi anumite forme de proză; în aceste forme de artă publicul aşteaptă să găsească exprimarea zonelor intime ale experienţei umane. Că artele vizuale pot sluji şi ele acestui scop e mai puţin lesne recunoscut. Vreme de veacuri pictorii şi sculptorii au încercat să-şi exprime reacţiile personale faţă de subiectul lor, iar în vremurile recente comunicarea lumii subiective a artistului a devenit din ce în ce mai răspîndită. Se fac eforturi constante spre a găsi un mijloc de a comunica aceste realităţi nevăzute în termeni vizuali. Desenele lui Picasso discutate în capitolul 2 (fig. II, 28) pot fi utilizate din nou pentru a exemplifica deosebirile dintre arta ce are un accent reprezentaţional şi arta ce pune accentul pe reacţia expresivă, subiectivă a artistului. Deosebirile dintre aceste desene au o evidenţă dramatică. Capul pentru *Guernica* face mai mult decît să descrie, el îl implică pe privitor în pasiunea pe care artistul trebuie să o fi trăit în momentul cînd şi-a executat desenul. Nu-l putem imagina pe Picasso ca pe un observator neimplicat atunci cînd şi-a început acest studiu. E mult mai uşor să presupunem o anumită detaşare din partea lui atunci cînd a executat studiul de nud. S-ar putea susţine însă că şi aici artistul a fost implicat emoţional şi că desenul exprimă o preocupare cu totul diferită. Adeseori e greu de izolat reprezentarea realităţii perceptuale de reacţia

subiectivă a insului care-şi înregistrează percepţia. Obiectivitatea totală e un ţel imposibil de atins, şi chiar în arta unui pictor curtean precum Bronzino (fig. 83), un manierist activ în secolul al XVI-lea, putem găsi un sentiment al implicării artistului.

Să-l comparăm pe Bronzino cu portretul lui Louis Bertin (fig. 85) de Ingres, o operă din secolul al XIX-lea ce pare a nu fi fost altceva decît o încercare de reprezentare obiectivă. Deşi asemănătoare ca stil, între ele există diferenţe stilistice care arată că cele două opere sînt produsele unor mîini diferite. Ambii artişti au creat studii puternic focalizate ale formei şi texturii aspectelor fizice ale subiecţilor. Rămîne, după cum se pare, prea puţin loc pentru exprimarea atitudinii artiştilor faţă de oamenii al căror portret l-au făcut. Ce se poate spune însă despre postura subiecţilor? Pozele lor ar fi putut fi inversate. Să ne imaginăm reacţia unui privitor dacă Louis Bertin ar fi pozat ca figura de tînăr aristocrat al lui Bronzino din fig. 83, stînd cu mîna în şold şi cu cealaltă mînă însemnînd cu graţie un loc dintr-o carte, sau dacă subiectul lui Bronzino ar fi fost aşezat, ca acela al lui Bertin, într-un jilţ, cu picioarele depărtate, cu degetele odihnindu-se pe coapse. Să ţinem seama de absenţa mediului arhitectural din spatele figurii lui Ingres şi de diviziunea geometrică a spaţiilor ce compartimentează suprafaţa din lucrarea pictată în secolul al XVI-lea.

Al doilea Bronzino, *portret de tînăr* (fig. 84), de la Staatliche Museen (Berlin/Dahlem) oferă o comparaţie interesantă cu pictura alăturată de acelaşi artist, aflată în prezent în colecţia lui Metropolitan Museum din New York. Deşi stilul puternic conturat şi precis pictat din amîndouă atestă că picturile lor sînt produsul aceleiaşi mîini, diferenţele dintre ele contribuie la sentimentul unei reacţii a artistului faţă de subiectul său. Portretul din New York e unghiular şi plin de contraste puternice de întuneric şi lumină cu un accent viguros şi elegant asupra compoziţiei verticale. Pictura din Berlin e mult mai egală ca ton, cu o structură liniară mai rotundă, mai armoni-

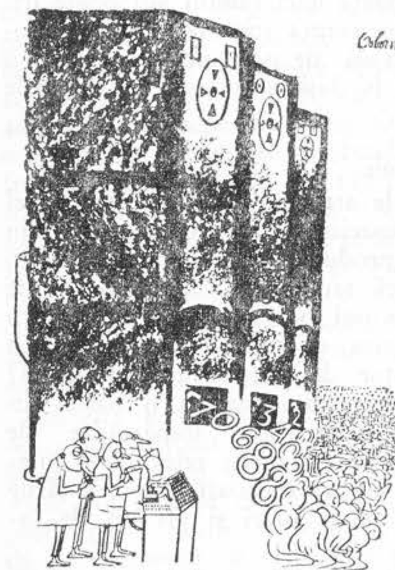
oasă, mai puțin elegantă, dar contribuind la reprezentarea unui model ce apare mai omenesc și mai sensibil decît figura din portretul de Metropolitan.

Reacția personală a artistului față de experiență poate fi demonstrată într-o manieră mai evidentă și mai directă. El poate juca rolul de comentator al societății contemporane. Prin folosirea caricaturii sau a accentului dramatic, el poate zugrăvi oameni și evenimente într-o modalitate care indică o opinie politică, morală sau etică.

În 1835, Franța se afla într-o stare de neliniște socială. Mulți dintre cetățenii ei resimțeau lipsa de libertate personală și politică în care speraseră în urma Revoluției franceze din 1789 și a republicii constituite în 1792. Regimurile succesive ale lui Napoleon Bonaparte, Ludovic al XVIII-lea, Carol al X-lea și în cele din urmă Ludovic-Filip îi lăsaseră pe cetățenii francezi însetați de drepturile economice și politice la care se socoteau îndreptățiți. Domnia lui Ludovic-Filip a cunoscut conflicte necurmate între guvern și diferite grupuri din țară. Honoré Daumier a trăit tocmai în această perioadă. Ca artist, el se identifica cu idealurile republicane ale revoluției și și-a cheltuit o mare parte din viață comentînd în imagini vizuale injustiția socială și ipocrizia pe care le constata în jurul său. Mare parte din comentariile sale au fost publicate într-un periodic numit *Charivari*. Intenția artistului era de a provoca reacții în privitorii săi, încurajîndu-i să se opună acțiunilor guvernamentale disprețuite de Daumier. De pildă, un desen (fig. 86) publicat în 1835, se referea la un proces al muncitorilor din Lyon care declarasera grevă cu un an înainte. Legenda spune: „Aveți cuvîntul, sînteți liber să vă explicați!". Scena și fețele caricaturizate, combinate cu legenda, nu lasă nici o îndoială asupra reacției personale a artistului față de condiția legii din țara sa.

Desenatorul contemporan care dorește să facă un comentariu social sau politic relevant utili-

zează adesea imagini mai simple și mai puțin picturale decît cele desenate de Daumier. În loc de a produce o pictură sau un tablou, el poate inventa un simbol care să-și comunice cititorului semnificația prin distorsiunea trăsăturilor indentificabile ale unui subiect bine cunoscut, astfel încît să dramatizeze o caracteristică sau o idiosincrazie izbitoare. Semnificația poate fi amplificată prin utilizarea unui stil de desen ce pare a exprima emoțiile desenatorului în timp ce crea imaginea. Linia rapidă și emoțională a lui Robert Osborn din fig. XVI reprezintă o notă picturală



XVI. Robert OSBORN, Caricatură.

stenografică. Într-o caligrafie succintă și simplificată artistul a desenat o afirmație simbolică lesne înțeleasă, un comentariu social și o declarație personală.

Fotografia se pretează admirabil producerii de imagini glăsuitoare ce relevează atitudini sociale și politice din partea fotografului. Alegîndu-și su-

biectul sau izolînd postura ori acțiunea subiectului, un fotograf poate face un comentariu sugestiv asupra lumii pe care o percepe. Un excelent Exemplu poate fi găsit într-o fotografie de Wee Gee intitulată *Criticul* (fig. 87). Deși nu sînt caricaturizate în maniera lui Daumier, personajele din această fotografie sînt oprite în timp de aparatul fotografului într-un moment de autocaricatură care este deopotrivă revelator și amuzant. O declarație mai amară e făcută în fotografia unei femei migratoare și a copiilor ei (fig. 88), de Dorothea Lange. Acest studiu intim poate fi văzut ca o înregistrare simpatetică a unui eveniment izolat din viața unei familii sau poate deveni un comentariu asupra mizeriei și tăriei morale a multor oameni de pe cuprinsul lumii, a căror grea povară își lasă amprenta pe chipurile lor anonime.

Comunicarea ordinii

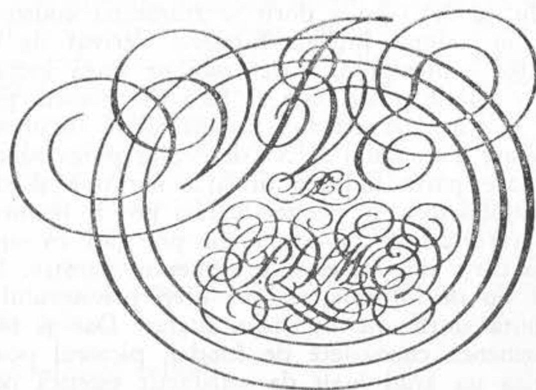
Numeroase opere de artă nu prezintă nici un fel de paralele cu experiența unui observator, din cauză că au fost produse într-o perioadă, într-o amplasare geografică sau într-o cultură depărtate de ale noastre. Ce pot oare însemna ele pentru un contemporan care nu împărtășește formația artistului răspunzător de aceste opere de artă? O studiere a istoriei poate furniza o parte din înțeles. Asemănarea emoțiilor împărtășite de oameni de-a lungul vremii poate releva alte înțelesuri. Capacitatea de a recunoaște reprezentările realității fizice ar putea oferi și alt tip de înțelegere.

O examinare a fig. 92 ne poate introduce intuitiv în această problemă. Această operă aparține școlii de pictură Herat din Persia și datează din secolul al XVI-lea. Ce poate însemna ea oare pentru un vizitator contemporan al unui muzeu din Occident? Desigur, e posibil să identificăm reprezentarea figurilor, o curte pavată și ceea ce pare a fi o clădire cu două figuri ce prînzesc înăuntrul ei, chiar dacă forma de reprezentare nu corespunde stilului obișnuit în pictura occidentală. Odată atins acest nivel de înțelegere, ce alt înțeles mai poate fi găsit în această lucrare? Pictura e intitulată *Bahram Gur în palatul de peruzea într-o miercuri*. Cine e Bahram Gur? Cine sînt celelalte persoane din curte? E oare vorba de o simplă masă privită între doi prieteni, doi îndrăgostiți, doi filosofi? Miniaturistul persan din secolul al XVI-lea a dorit să transmită audienței sale un anumit înțeles. Înțelesul derivat de un privitor contemporan care trece pe lîngă lucrare într-o galerie poate oare să facă din această pictură o afirmație artistică semnificativă în ultima jumătate a secolului al XX-lea? S-ar putea sugera că mare parte din semnificația narativă și din montajul istoric al acestei lucrări pot fi lămurite prin cercetări de bibliotecă. Se pot găsi cu siguranță cărți care să explice elementul narativ. Iar acest tip de informație îi va oferi privitorului o anumită satisfacție de ordin literar. Dar și fără o asemenea cunoaștere de fundal, pictorul poate furniza un grad înalt de satisfacție estetică persoanelor din zilele noastre. Deosebirile de timp, loc și cultură nu au afectat prea mult reacția omenească la culoare, formă și textură, care constituie realitatea primordială a obiectului. Privitorul contemporan poate găsi plăcere și semnificație în aceste elemente și în recunoașterea modului în care ele au fost organizate.

Acesta e tocmai sentimentul ordinii la care se referea Alberti în definiția frumosului citată în capitolul 2 (p. 45), și ar putea fi, pentru observator, un fel de comunicare specială ce aruncă punți peste faliile cronologice și geografice și-i dă un sentiment de satisfacție și plăcere.

Rareori găsim un sentiment de comunicație care să nu aibă prevăzută elaborarea estetică a simbolurilor folosite. În limbajul vorbit alegerea cuvintelor pentru caracterul lor eufonic sau pentru ritmul progresiei silabice devine o componentă firească a discursului dramatic și poetic. Scrierea decorativă, utilizarea inițialelor miniate în manuscrise și aranjamentul unor litere pe o pagină (fig. 93; fig. XVII, 94, 95) sînt exemple

ale unirii dintre funcţia simbolică şi funcţia estetică în comunicarea scrisă. În combinarea acestor două funcţii, preocuparea pentru elaborarea estetică reduce adeseori lizibilitatea mesajului. În reproducerea unor iniţiale miniate din *The Book*



XVII. Iniţialele JVE, LL şi PNME.

of Kells (fig. 93), un manuscris biblic celtic timpuriu, literele greceşti χρι, primele trei litere ale numelui Christos, au fost utilizate ca bază pentru un desen de o mare complicaţie. Desenul e atît de complex, încît aproape elimină semnificaţia simbolică a formei. Un aspect al comunicaţiei cedează în faţa altuia. Exemple contemporane de reducere a lizibilităţii în beneficiul sporirii aspectului decorativ al literei se găsesc în fig. 94 şi 95, amîndouă reprezentînd afişe pentru revista *Life*. În fig. 94 binecunoscutul titlu a fost tăiat şi deplasat pentru a lua forma unui steag stilizat. Literele sînt aici deplasate din poziţia lor normală, dar încă lizibile. În fig. 95, literele L şi I sînt deplasate, iar F şi E sînt aproape total acoperite, desenatorul folosindu-le pentru a crea simbolul unei plante care înfloreşte. Deoarece titlu *LIFE* e bine cunoscut, desenatorul îl poate modifica în mod considerabil fără a pierde valoarea

de recunoaştere a simbolului şi referirea lui la revistă.

Capul de marmură al *Domnişoarei Pogany*, de Constantin Brîncuşi (fig. 96), e un exemplu de sculptură în care relaţiile estetice ale formelor par a domina funcţia simbolică a acestor forme. Obiectul de marmură sculptată reprezintă un cap feminin, dar din cauza repetiţiei şi continuităţii liniilor curbe fluide, preocupare majoră a lui Brâncuşi, recunoşterea obiectului ca un cap devine mai dificilă. Într-o manieră asemănătoare cu aceea folosită de desenatorul unui cuvînt scris frumos, artistul reduce semnificaţia simbolică în beneficiul a ceea ce s-ar putea numi un efect estetic. Şi totuşi nu trebuie să presupunem că există aici o dihotomie între preocuparea estetică şi preocuparea simbolică a unui artist. Însăşi simplificarea detaliilor naturale ale corpului subiectului său, în scopul de a produce un obiect de marmură elegant, i-a permis lui Brâncuşi să facă o afirmaţie despre subiect prin utilizarea materialului şi a relaţiei estetice dintre forme.

Portretul domnişoarei Pogany poate fi „citit" ca un cap omenesc simplificat; poate fi „citit" ca un obiect de marmură desfătător esteticeşte, în care suprafaţa şi forma se combină pentru a produce un tipar tridimensional; sau, în sfîrşit, poate fi „citit" deopotrivă ca simbol şi obiect, calităţile obiectului preluînd un înţeles direct legat de subiectul simbolizat. Semnificaţia în artele vizuale poate apărea la oricare dintre aceste trei nivele sau chiar toate.

Există opere de artă care nu fac nici o referire la vreun subiect. Adeseori aceste obiecte de artă se caracterizează printr-o exploatare extrem de sensibilă a posibilităţilor culorii, formei sau texturii. În utilizarea obişnuită a cuvîntului „înţeles" s-ar putea susţine că aceste opere sînt lipsite de semnificaţie, chiar dacă ele ar putea obţine o reacţie estetică din partea privitorului, dar e cu putinţă să concepem operele de artă din acest grup ca fiindu-şi propriul lor subiect. Ele „vorbesc" despre ele însele. Semnificaţia lor stă în

relațiile formale complexe încorporate în ele. A le înțelege înseamnă a recunoaște maniera în care au fost construite, a le simți ordinea precum și caracterul intelectual și emoțional al persoanei care le-a produs (fig. 23; fig. 99).

Această discuție a început cu întrebarea: „Oare ce poate comunica artistul?“ Ca să rezumăm, arta privită ca fapt de comunicare are multe lucruri în comun cu toate sistemele de comunicare; simboluri și grupuri de simboluri sînt combinate în relații structurate spre a-și realiza echivalentele pentru experiența umană. Simbolurile dezvoltate sînt separate și distincte de obiectele reale și de experiențele pe care le reprezintă. Adeseori, aceste simboluri și organizarea lor se bazează pe o tradiție pealabilă, dar la fel de des ele sînt rezultatul încercării individuale a unui artist de a găsi mijloacele de comunicare ale acelor aspecte din experiența sa pe care consideră că nu le poate exprima cu ajutorul limbajului vizual moștenit. Datorită noii amplificări a subiectelor ce alcătuiesc astăzi o parte a mediului ambiant în care trăiesc oamenii, datorită accentului relativ recent pus pe atitudinile și reacțiile subiective ale insului față de experiență, există o necurmată căutare din partea artistului pentru echivalente vizuale care să exprime lumea lui interioară și conștiința lui despre lumea pe care o percepe în jurul său. Paralel cu preocuparea artistului pentru echivalentul vizual există interesul său față de structura estetică a operei lui. Uneori arta sa e dominată de semnificația simbolică, alteori de cea estetică, dar cel mai adesea se produce o fuziune a celor două.

Ca în exemplul de comunicare verbală sau scrisă, există o necesitate de pregătire adecvată din partea tuturor participanților la schimbul spiritual; iar pentru observatorul picturii, sculpturii și arhitecturii, acestea înseamnă recunoașterea problemelor de comunicare în artele vizuale și o participare activă la studiul noilor limbaje ce apar pe măsură ce artistul se luptă să găsească o expresie adecvată a vieții contemporane.

Partea a II-a

LIMBAJUL ȘI VOCABULARUL DIALOGULUI VIZUAL

Forme bidimensionale

Capitolul 4
PICTURA
Elementele plastice

Artele vizuale sînt împărţite în mod practic în obiecte bidimensionale şi tridimensionale. Formele de artă tridimensionale, sculptura şi arhitectura îndeosebi, ocupă spaţiul real cu forme reale — măsurabile şi avînd greutate şi substanţă efectivă. Artele bidimensionale ale picturii şi desenului necesită şi ele materiale concrete — hîrtie, pînză, suprafeţe plastice pe care sînt aşternute semne sau suprafeţe colorate produse de substanţe purtătoare de pigmenţi — dar în general, semnificaţia vizuală şi estetică a acestor forme de artă depinde de relaţiile şi imaginile create prin organizarea operei în dimensiunile lăţimii şi lungimii. Adesea ori artiştii care lucrează în două dimensiuni fac uz de iluzii tridimensionale bazate pe raporturi optice şi simbolice stabilite pe suprafaţa plană a desenului sau picturii.

Deşi e posibil să vorbim despre aceste două categorii ca forme de artă clar polare, numeroase exemple contemporane de artă par a îmbina cele două extreme, elementele tridimensionale, apărînd în obiectul esenţial bidimensionale, sau suprafeţe plane, pictate sau gravate, bidimensionale, ori elemente liniare încordate în construcţii predominant tridimensionale.

Pictura lui Rembrandt înfăţişînd o bătrînă ce-şi taie unghiile (fig. 97) reprezintă în realitate o multitudine de suprafeţe de culoare aplicată pe

suprafaţa unei pînze (fig. 98). Fiecare zonă colorată a fost amestecată de artist şi acoperită, tuşă cu tuşă, alături de alte zone pentru a produce o imagine ce reprezintă o bătrînă. Ea pare aici tridimensională, pare a sta într-un spaţiu luminat, iar privitorul are impresia că vede o persoană vie angajată într-o activitate umană normală. Desigur însă că Rembrandt, în timp ce-şi picta tabloul, înţelegea că producea o iluzie, iar observatorul e conştient că femeia e doar o imagine. Rembrandt ştia cum să realizeze această imagine luînd hotărîrile adecvate cu privire la calitatea culorii, la dimensiunile şi forma zonelor colorate şi la poziţiile lor reciproce astfel încît să apară iluzia trimensională.

Într-un mod asemănător, Richard Anuszkiewicz a luat decizii care au creat iluziile ce constituie baza picturii sale. *Toate lucrurile trăiesc în Trei* (fig. 99). Intenţia lui diferă de cea a lui Rembrandt, fiindcă cei doi artişti nu au încercat să producă iluzii similare, amîndoi însă au avut priceperea de a utiliza culoarea astfel încît să creeze aparenţa spaţiului, a mişcării sau a unor obiecte care angajează percepţia contemplatorului cu puterea de convingere a realităţii. Anuszkiewicz a folosit efectele optice ale unor zone colorate contrastante şi juxtapuse pentru a genera un sentiment al vibraţiei. Unele porţiuni ale picturii par a pluti în faţa altor secţiuni; apoi, într-un mod ciudat, iluzia se schimbă, iar formele, ce păreau că avansează, acum se retrag, altele luîndu-le locul. Acest efect ambiguu de înaintare şi retragere apare în limitele unei suprafeţe ce sclipeşte cu o vibraţie luminoasă atît de intensă, încît multora le e greu să o privească vreme mai îndelungată. În realitate nu există nici o lumină în pictură, iar formele nu ondulează de fapt; iluzia e vie şi nemijlocită, iar deplasarea formelor şi spaţiilor are loc numai în ochiul şi mintea contemplatorului.

Pictura lui Rembrandt este o reprezentare iluzionistă a unei condiţii de lumină pe care observatorul a mai avut prilejul să o trăiască. Anusz-

kiewicz a imaginat o iluzie de lumină și mișcare vibratorie necorelată cu nici o semnificație reprezentațională depinzînd de mecanismul perceptual al observatorului ca reacție la culorile aflate în interacțiune.

Observatorul poate păși în jurul și în interiorul unei clădiri. Materialul unei statui ocupă spațiul real, aruncă umbre și poate fi pipăit. O pictură sau un desen, pe de altă parte, există într-o lume fără adîncime fizică. Arta bidimensională se oprește la rama sau marginea hîrtiei sau pînzei și la grosimea agentului colorant sau tonal de pe o suprafață plană. Tocmai această deosebire desparte mijloacele plastice ale pictorului de acelea utilizate în artele tridimensionale.

Semnele făcute cu ajutorul culorii sau al materialelor de desen pot fi descrise în următorii termeni: culoarea semnelor, suprafețele umplute de ele, distanțele sau spațiul dintre ele, și textura lor sau calitatea suprafeței. Acestea sînt elementele plastice esențiale ale artei bidimensionale: *culoarea*, *forma*, *spațiul* și *textura*. Adeseori celor patru de mai sus li se adaugă elementul liniei. Linia e un aspect special al formei, care stă la baza multor tipuri de desen și pictură. Am putea spune că o linie e de fapt o formă atît de lungă în raport cu lățimea ei, încît tindem să neglijăm dimensiunea lățimii și să presupunem că elementul nu are decît dimensiunea lungimii. E posibil de asemenea ca linia să fie considerată drept marginea unei forme. În orice caz — ca evidență a actului gestual de a desena sau ca hotar al unei forme — linia joacă un rol important în artele bidimensionale, indiferent dacă e considerată drept un element plastic separat sau un component specific al elementului morfologic.

CULOAREA

Pictorul, desenatorul și graficianul încep de la culoare ca element plastic de bază. Culoarea în artele bidimensionale reprezintă mijlocul de dez-

voltare al tuturor celorlalte elemente. Forma bidimensională nu poate exista fără diferențierea culorii; chiar și o formă neagră pe un fundal alb depinde de *contrastul* dintre alb și negru pentru a exista. Nici o formă nu poate fi produsă decît dacă este de o anumită culoare. Nici o formă nu poate fi văzută decît dacă este pe o anumită culoare diferită.

Pentru a înțelege de ce face un artist opțiuni specifice privitoare la culoare va fi necesar să examinăm natura opțiunilor ce-i stau la îndemînă.

Orice discuție despre culoare depinde inevitabil de capacitatea celor ce comunică de a identifica și descrie calitățile specifice care-i dau fiecărei culori aspectul său distinctiv. În pictură aceste calități sînt o funcție a sursei de iluminare folosite pentru a lumina suprafața lucrării și materialul colorant din sau de pe acea suprafață. Teoria culorilor, în măsura în care e aplicată luminii dintr-o sursă directă, diferă oarecum de aceea aplicată culorii percepute de pe suprafețele reflectate. În zilele noastre, în artele vizuale culoarea e utilizată cel mai mult sub formă de culoare reflectată, și discuția noastră se va concentra asupra unei descrieri a acestei teorii. Cititorul trebuie să noteze că, la fel ca în sculptură și arhitectură, lumina a devenit o extensie a culorii în opera cîtorva artiști preocupați de forme de artă bidimensionale.

Unul dintre pionierii utilizării luminilor proiectate e Thomas Wilfred. Experimentele de pictură luminoasă ale lui Wilfred datează din 1919. De atunci el a continuat să producă construcții luminoase automate denumite *Lumia* (fig. 100). Ele constau din ecrane translucide pe care se proiectează, din spate, un model în permanentă schimbare de efecte de lumină prismatică. Variațiunile lente și dezvoltările formelor luminoase prezintă multe asemănări cu modificările din mișcarea norilor sau din reflexele plutitoare ce pot fi văzute cînd lumina ricoșează pe suprafața apei în mișcare și cade pe un tavan sau pe un perete. Alți artiști utilizează lumina pentru a inten-

sifica strălucirea culorii aplicate pe suprafaţa operei lor; alţii o folosesc ca pe un contrast sau complement pentru suprafeţele pictate.

Pentru descrierea culorii au fost dezvoltate numeroase sisteme. Majoritatea lor folosesc modelul teoretic al unui corp tridimensional ca instrument grafic pentru reprezentarea celor trei calităţi ale culorii, care, conform consensului general, afectează aparenţa oricărei culori individuale. Aceste calităţi sînt identificate drept *tonul*, distincţia vizuală, bunăoară, a roşului de albastru; *valoarea*, relativa întunecime sau luminozitate a unei culori; şi *saturaţia*, *intensitatea* sau *strălucirea* — vivacitatea culorii pure estompate sau întunecate progresiv către neutralitate.

Tonul

Tonul unei culori este o funcţie a lungimii de undă a luminii reflectate de pe o suprafaţă pe retina ochiului. Spectrul lungimilor de undă şi a tonurilor corespunzătoare lor variază de la unde de circa 760—620 milimicroni, care sînt văzute ca roşu, pînă la acelea de circa 500—430 milimicroni, care sînt văzute ca violet. În anumite puncte de-a lungul spectrului majoritatea oamenilor cu vedere normală vor identifica benzi înguste unde schimbarea lungimilor de undă pare a produce o schimbare în calitatea culorii. Aceste benzi au fost identificate prin cuvintele de uz general „roşu", „portocaliu", „galben", „verde", „albastru" şi „violet". De fapt, mulţi oameni pot identifica benzi intermediare ce par a se deosebi destul de mult de benzile alăturate lor spre a pretinde identităţi de sine stătătoare, astfel încît denumiri precum „galben-portocaliu" şi „roşu-portocaliu", „galben-verde" şi „albastru-verde", „albastru-violet" şi roşu-violet" sînt de asemenea folosite pentru a face distincţii în calitatea culorii. Pentru observatorul cu antrenament cromatic sînt posibile identificări încă şi mai precise de benzi de lungimi de undă izolate, fiecare bandă identificabilă pe spectru fiind denumită un „ton".

Teoreticienii culorilor au recunoscut că majoritatea culorilor spectrului se pot obţine dintr-o combinaţie a unui număr limitat de tonuri, cunoscute sub denumirea de tonuri primare şi anume galben, roşu şi albastru. Diferite amestecuri proporţionale a două dintre tonurile primare va produce gama spectrală dintre ele, astfel combinaţiile de rosu şi galben vor include o mare varietate de galben-roşuri şi de roşu-galbenuri. Într-un punct de-a lungul spectrului, galben-roşurile şi roşu-galbenurile par a căpăta o identitate separată şi distinctă de tonurile înrudite. Acest ton intermediar sau „secundar" se numeşte „portocaliu", putînd varia de la un accent roşu (portocaliu-roşu) pînă la un accent galben (portocaliu-galben). Albastrul şi galbenul pot fi de asemenea combinate în proporţii variate pentru a produce o gamă ce include verdele de la un anumit punct în progresia lor, cu modificări comparabile cu acelea de pe scara roşu-galben, trecînd prin nuanţe de verde-albastru şi verde-galben, galben-albăstrui şi albastru-gălbui. Pe scara alcătuită de combinaţii de albastru şi roşu găsim violetul, cu variaţii de la albstruri roşcate, violeturi roşii, violeturi albastre şi rosuri albăstrui.

Combinatiile teoretice de tonuri sînt folosite de pictor orientativ, dar amestecurile sînt modificate potrivit caracteristicilor culorilor disponibile. Majoritatea culorilor fabricate îşi iau tonurile din pulberea colorată sau pigmentul folosit pentru obţinerea lor. Aceşti pigmenţi sînt prelucraţi din materii prime de origine minerală şi chimică. De pildă, un întreg interval de roşuri şi galbenuri rezultă din tratarea cadmiului, care îşi schimbă culoarea în acest interval pe măsură ce e încălzit. Galbenul de cadmiu, galbenul de cadmiu deschis, galbenul de cadmiu pal, portocaliul de cadmiu, roşul de cadmiu deschis, rosul de cadmiu şi chiar purpuriul de cadmiu pot fi procurate de la majoritatea fabricanţilor de culori. Unele din tonurile de pigment se apropie foarte mult de culorile spectrului, dar puţine sînt identice cu ele. Pictorii învaţă să combine pigmenţii

astfel încît să ajungă la tonurile dorite, căci teoria nu se potrivește totdeauna cu realitatea, iar ei nu pot amesteca, pornind de la tonuri primare, toate culorile pe care le doresc și de care au nevoie. Din acest motiv, culoarea e fabricată într-un mare număr de tonuri combinate din numeroși pigmenți și purtînd nume de culori ce nu se găsesc în descrierea spectrului.

Valoarea

Pe o scară începînd cu negrul și deschizîndu-se progresiv pînă la alb, un ton ca galbenul e văzut cu un grad de luminozitate apropiat de polul alb. Alte tonuri din familia albastrului sau violetului ocupă pe scară poziții mai apropiate de negru. Această măsură a luminozității unei culori e denumită *valoarea* ei. Așa cum notam, nu toate tonurile au aceeași valoare; fiecare dintre ele poate fi modificat din punctul de vedere al valorii pentru a deveni mai deschis sau mai închis. În cazul unei picturi opace, artistul are posibilitatea să ridice valoarea unei culori prin adaos direct de alb. Cînd se folosesc culori transparente, artistul poate adăuga vehicul (adică materialul lichid în care e amestecat pigmentul), diluînd astfel culoarea, dispersînd particulele de pigment, astfel încît prin pelicula colorată se vede mai mult grund alb. Acesta produce efectul optic al unei valori mai deschise. La fel, tonurile pot fi închise către valoare mai joasă prin adaosuri de negru sau, în cazul culorii transparente, prin aplicarea culorii diluate pe un grund închis.

Saturația

E posibil să producem o zonă de culoare care să fie galbenă ca ton, foarte deschisă ca valoare și extrem de strălucitoare. Tot acest galben de tonalitate luminoasă poate fi făcut să apară și închis sau cenușiu. Diferența de strălucire se spune că este o diferență în gradul de *saturație* sau *intensitate* a unei culori.

În pictură fiecare ton are un grad extrem de saturație diferit, deoarece pigmenții disponibili folosiți la producerea culorii și materialul liant au limite în strălucirea culorii pe care o pot produce. Toate tonurile pot fi însă reduse ca strălucire pînă cînd ating cele mai joase nivele de saturație. În acest punct, ele se neutralizează și apar ca griuri ce nu pot fi identificate cu nici o familie tonală.

Cînd se combină două tonuri cromatice și combinația lor produce un gri neutru, se spune că tonurile sînt *complementare*. Există unele deosebiri de păreri cu privire la identificarea precisă a tonurilor complementare. Dar, în termeni generali, roșul e complementat de un ton din zona verde sau verde-albastru, galbenul de violet sau violet-albastru, iar albastrul de portocaliu. Variind proporțiile unui amestec complementar de tonuri se pot realiza numeroase grade diferite de saturație.

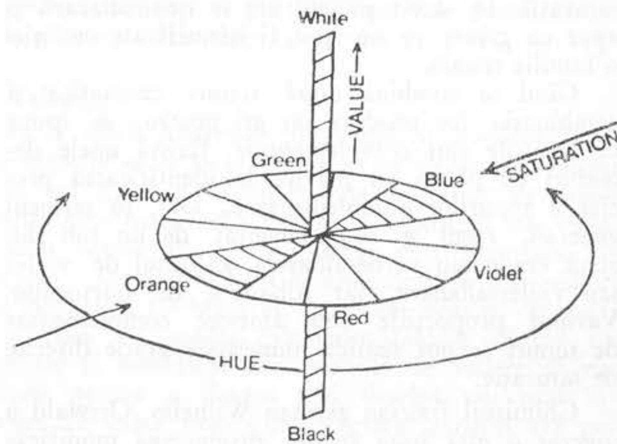
Chimistul fizician german Wilhelm Ostwald a sugerat o altă bază pentru producerea modificărilor de saturație. El și-a stabilit sistemul cromatic pe combinația de ton, alb și/sau negru, altfel spus el a utilizat adaosuri de alb *sau* negru pentru a schimba valoarea, dar a produs schimbări de saturație prin combinarea unui ton cu un amestec proporțional de alb *și* negru.

Numeroase culori produse prin creșterea sau scăderea valorii unui ton sînt cunoscute sub nume neutilizate în teoriile cromatice. Brunul rezultă din reducerea valorii tonurilor din secțiunile roșu, portocaliu și galben ale spectrului. Bleumarinul și verdele vegetal sînt de asemenea forme cu valoare scăzută ale tonului de bază. Culorile pastel precum roz, acvamarin și galben citron se găsesc la limita superioară a intervalului valorilor.

Corpul cromatic

Se poate construi un model teoretic, asemănător celui creat la începutul secolului al XIX-lea de artistul german Philipp Otto Runge, al celor

trei calităţi cromatice, tonul, valoarea şi saturaţia — astfel încît tonurile să fie reprezentate în jurul unei axe verticale (fig. XVIII). Această axă reprezintă o scară a valorilor cu negrul la partea inferioară şi albul la partea superioară. Modi-

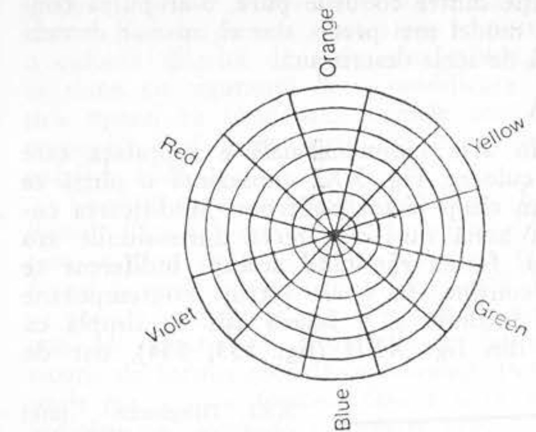


XVIII. Diagrama tonului, valorii şi saturaţiei. (*Hue:* ton; *value:* valoare; *saturation:* saturaţie; *white:* alb; *black:* negru; *red:* roşu; *orange:* portocaliu; *yellow:* galben; *green:* verde; *blue:* albastru; violet.

ficările de saturaţie sînt exprimate de-a curmezişul cercului, astfel încît grupul complementar albastru-portocaliu e reprezentat cu cea mai strălucitoare culoare la marginea exterioară a cercului tonal iar neutralitatea e indicată în punctul central, un grad pe axa verticală. Stgmentele portocalii şi albastre devin progresiv mai cenuşii pe măsură ce se deplasează către centru.

O secţiune orizontală prin sfera cromatică arată toate tonurile la un nivel de valoare constant cu saturaţia în diminuare indicată de la marginea exterioară către centru (fig. XIX).

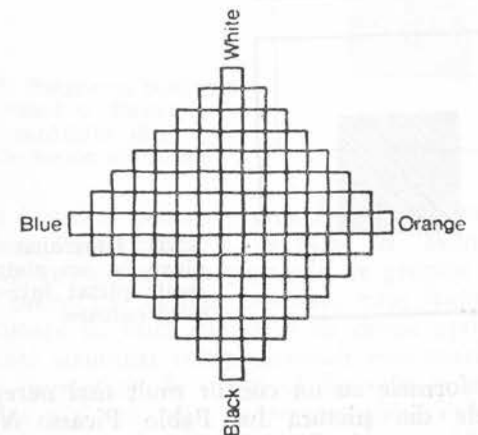
O secţiune verticală prin sfera cromatică arată două tonuri complementare juxtapuse de-a lungul axei valorilor. Aceste tonuri variază în va-



XIX. Diagrama variaţiilor în saturaţie.

loare de-a lungul axei verticale şi în saturaţie de-a lungul axei orizontale (fig.XX).

Modelul descris mai sus e o reprezentare simplificată. El nu înfăţişează diferenţele de valoare

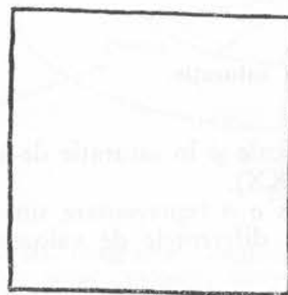


XX. Diagrama variaţiilor tonale în valoare şi saturaţie.

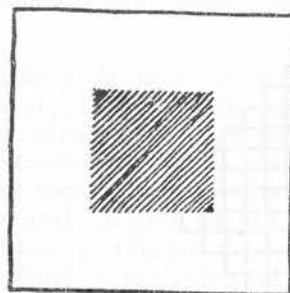
și saturație dintre tonurile pure. S-ar putea construi un model mai precis, dar el nu s-ar deosebi în esență de acela descris aici.

FORMA

Forma în arta bidimensională e suprafața care conține culoare. Fig. XXI reprezintă o pînză ce poartă un cîmp pictat policrom. Modificarea culorii din zonă nu-i va afecta dimensiunile sau proporția, forma rămînînd aceeași, indiferent ce culoare conține. În unele picturi contemporane poate fi întîlnită și o formă atît de simplă ca pătratul din fig. XXII (fig. 533, 534), dar de



XXI. Diagrama unei pînze cu un cîmp pictat policrom.



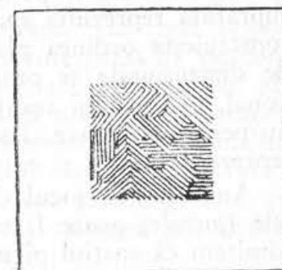
XXII. Diagrama unei pînze cu un cîmp cromatic pictat într-o singură culoare.

obicei formele au un contur mult mai neregulat. Formele din pictura lui Pablo Picasso *Natură moartă cu pești* (fig. 101) ar putea fi transpuse pe o bucată de hîrtie și decupate, obținîndu-se un fel de joc de reconstituire din bucățele

(*puzzle*), fiecare formă îmbucîndu-se în cele alăturate. Fiecare piesă a acestui joc ar putea căpăta o culoare diferită de aceea din tablou, ceea ce ar duce cu siguranță la o modificare a înfățișirii operei ca totalitate, formele continuînd să comunice însă mare parte din conținutul original (fig. 102).

Uneori, ca în picturile lui Monet (fig. 19) și Renoir (fig. 32), contururile formelor sînt imprecise; e greu de spus exact unde se sfîrșește o formă și unde începe forma învecinată. În cazuri ca acestea, marginile par a exista în cadrul unei zone de frontieră vag definite, la limitele exterioare ale formei cromatice coerente. Putem simți unde par a sfîrși formele fără a fi în măsură să indicăm un punct de schimbare precis.

În unele picturi, se creează forme cuprinzătoare prin grupuri de forme mai mici. Ca în pătratul din fig. XXIII, se alătură zone de culoare



XXIII. Diagrama unei pînze purtînd o formă complexă alcătuită din grupuri de forme mai mici.

strîns înrudită pentru a crea forme mai mari. O studiere îndeaproape a picturii lui Monet din fig. 19 va revela o progresiune de grupaje tonale care încep cu unități primare, tușe individuale organizate în mici suprafețe ce devin apoi părți ale unei structuri compoziționale mai mari.

E important de notat că formele la care ne referim aici nu sînt reprezentațiile iluzioniste „citite" ca parte din conținutul factual al picturii. În *Portretul unui tînăr* (fig. 83) de Bronzino observăm forma întunecoasă centrală com-

pusă din suprafețe luminoase și întunecate mai mici, iar nu *corpul înveșmîntat* al tînărului bărbat, care e o iluzie creată de formele combinate ale suprafețelor cromatice subsidiare. Forma întunecată ce reprezintă costumul e alăturată unei forme cu valorație redusă așezată deasupra și care ține locul laturii umbrite a feței bărbatului și pălăriei lui. În partea inferioară stîngă forma centrală majoră e alăturată unei forme întunecate ce reprezintă latura mesei. Dacă privitorul își mijește ochii astfel încît detaliile tabloului să apară estompate, el va vedea mai clar pata cea mare, valorile luminoase și intermediare ale suprafețelor ce împart pictura în mai multe forme de dimensiuni variate (fig. 103).

SPAȚIUL

Artistul care lucrează în două dimensiuni începe prin a face semne pe o suprafață plană. Această suprafața reprezintă *spațiul* său, lumea în care își construiește ordinea plastică a artei sale. Limitat de dimensiunile și proporțiile planului bidimensional, pictorul își aranjează formele în acest spațiu pentru a le face să satisfacă exigențele estetice, reprezentaționale și expresive ale ideii sale.

Analogia cu jocul de reconstituire din bucățele (*puzzle*) poate fi utilă și în acest caz. Dacă admitem că spațiul picturii e o foaie de hîrtie de dimensiunile și formatul jocului de bucățele rezolvat, formele sau piesele jocului pot fi plasate în pozițiile necesare pe hîrtie. Să ne imaginăm hîrtia parțial acoperită de asemenea piese. Hîrtia se vede printre piesele separate, adică *formele* sînt văzute stînd în *spațiu*. Combinația de forme și spații intermediare cuprinde o compoziție în care e posibil să distingem formele de spații și totuși să găsim organizarea satisfăcătoare. Posibilă e și o situație în care toată hîrtia, sau spațiul, e acoperită de forme interpătrunse, astfel încît nu se arată nici un gol. Singurul spațiu de care e conștient observatorul este suprafața totală

a hîrtiei, așa cum e ea indicată de dimensiunile exterioare ale întregului joc de bucățele. În primul caz avem de a face cu o compoziție ce are elemente formale pozitive și importante dispuse în poziții măsurabile în raport cu celelalte pe un teren sau spațiu limitat. În al doilea exemplu, toate formele au o însemnătate asemănătoare, ele sînt interdependente. Această expresie compozițională nu se referă la conținutul reprezentațional al picturii. Piesele jocului de bucățele se pot combina spre a crea iluzia oricărui număr de imagini picturale sau pot fi alăturate fără intenție reprezentațională pentru a produce un efect vizual dependent în exclusivitate de reacția observatorului la combinațiile zonelor cromatice.

Analizîndu-ne reacția în fața unui tablou ca *Anajo* (fig. 104) de Jack Youngerman, cum oare putem ști dacă compoziția e menită să fie citită ca un grup de forme ce se îndepărtează de observator sau ca un grup de forme îmbinate pe un plan unic? Un observator care-și dă seama că anumite forme dintr-o pictură par mai importante decît altele le poate interpreta ca pe componentele formale pozitive ale compoziției plasate într-o relație controlată una față de cealaltă sau într-un spațiu. Alt observator poate conchide că importanța relativă a formelor din pictură e ambiguă. La un moment dat pare a fi mai important un grup; altă dată, valoarea primordială și-o asumă un grup diferit.

Un privitor neinstruit poate fi dezorientat de ideea că e posibil să reacționezi în mai multe feluri față de elementele ambigue dintr-o operă de artă. Judecățile privitoare la importanța relațiilor morfo-spațiale sau chiar privitoare la punctul în care se termină o formă cu marginea imprecisă și se învecinează cu altă formă implică stări psihologice și fiziologice în fiecare observator. Pentru unele opere de artă judecățile pot fi făcute cu un grad înalt de certitudine că alți privitori vor avea reacții asemănătoare, dar alte obiecte de artă sînt cu mult mai puțin precise în construcția lor. Nu există nici un mijloc de

a ne asigura că propria noastră lectură aplicată unei compoziţii vizuale ambigue reprezintă relaţia „corectă", „adevărată", aşa cum a fost intenţionată de către artist. Cînd o operă de artă pretinde imprecizie pentru a satisface intenţia expresivă, reprezentaţională sau estetică a artistului, artistul nu are alternativă: el trebuie să introducă ambiguitatea, ştiind că aceasta poate provoca o interpretare neanticipată a operei sale din partea acelora cu dispoziţii perceptuale, intelectuale şi emoţionale diferite de ale lui.

TEXTURA: ASPECTELE TRIDIMENSIONALE ALE PICTURII

Reprezentarea iluzionistă a suprafeţelor tactile constituie de multă vreme o preocupare pentru pictori şi desenatori. Prin secolul al XVI-lea, pictorii europeni, îndeosebi cei din Nord, dezvoltaseră într-un grad extraordinar abilităţile şi tehnicile reprezentaţionale. Pentru ei nu era greu de simulat nici o suprafaţă tactilă. Există o calitate magică în iluziile pictate de mătăsuri strălucitoare, sticlă transparentă şi reflectantă, de metal lustruit şi modele complicate ţesute de carpete orientale ce pot fi găsite în picturile unor artişti ca Hans Holbein (fig. 105). Artistul observă aceste materiale la fel de ascuţit şi de pătrunzător ca şi caracterul facial şi figurativ al subiectului său.

Efectele picturale realizate de către artist în picturile ce accentuează iluziile tactile sînt rezultatul unui desen consecvent şi precis, al percepţiei exacte şi al redării micilor diferenţe de tonalitate, al tehnicilor picturale ce utilizează aplicaţiile de pigment opac şi transparent şi al abilităţii pictorului de a forma contururi incisive şi puternice sau margini estompate şi atmosferice. Suprafaţa fizică pe care un maestru ca Holbein picta era în mod obişnuit plană, iar tuşele lui dădeau un finisaj neted, egal şi vitros, deoarece

artistul îşi concepea opera ca producătoare a unei iluzii, nedorind să atragă atenţia privitorului către material, culoarea, care reprezintă adevărată suprafaţa tactilă a picturii.

Deşi pictura iluzionistă îşi are încă partizanii săi, interesul contemporan faţă de suprafeţele tactile se exprimă mai adesea prin folosirea unor elemente tridimensionale reale ataşate fizic de suportul picturii.

Precedente ale îmbogăţirii suprafeţei se pot găsi în numeroase perioade de-a lungul istoriei artei. Pictorii au ciocănit adeseori fundalurile din foiţă de aur şi amănuntele panourilor. În fig. 106 e reprodus un detaliu dintr-un retablu de Carlo Crivelli, care include elemente de relief tridimensionale, ca bijuteriile montate în broşa şi mitra Sfîntului Petru, precum şi reliefarea prin ciocănire a suprafeţei de fundal.

Operele multor pictori, printre care şi Rembrandt (fig. 97, 98), vădesc utilizarea pastei colorate groase care iese în relief în raport cu planul picturii. Uneori asemenea suprafeţe împăstate (*impasto*) pot opera la un nivel deopotrivă iluzionist şi fizic, creînd un echivalent pentru un obiect real şi acţionînd simultan ca o variaţie de suprafaţă tridimensională în contrast cu ariile de culoare aplicată neted. Vincent van Gogh (fig. 34; fig. 110), şi, mai tîrziu, Chaïm Soutine (fig. 117), printre alţii, au îmbogăţit şi ei suprafeţele pînzelor prin aplicaţii de pastă groasă şi au făcut din *impasto* o parte integrantă a artei lor.

Încă de la începutul secolului al XX-lea, elaborarea suprafeţei a fost dusă şi mai departe prin combinarea culorii cu alte materiale — hîrtie colorată, pînză, lemn — care erau ataşate de suprafaţa pînzei în lucrări denumite colaje (fig. 111—113). Pictori contemporani ca Alberto Burri (fig. 114) şi Robert Rauschenberg (fig. 115), au mers şi mai departe decît aceste inovaţii, producînd opere care se apropie de profunzimea sculpturii.

În obiectele de plexiglas ale lui Craig Kauffmann (fig. 107), deosebirea dintre pictură

și sculptură de perete aproape încetează să existe. Piesele lui Kauffmann sînt produse printr-un procedeu industrial denumit „formare în vid", prin care se modelează plăci de plastic în forme predeterminate. Carcasa ușoară și transparentă ce rezultă e vopsită apoi pe spate cu suprafețe cromatice intense, întărind efectele spațiale ale formelor tridimensionale reale ce ies în relief pe perete.

Exemplele date aici au toate elemente fizice și tridimensionale materiale. Mult mai răspîndită e în istoria picturii crearea unei a treia dimensiuni iluzioniste prin sisteme de desen perspectivic, valorație, lumină și umbră, suprapunere a formelor, plasare a formelor în cadrul suprafeței picturale și alte procedee calculate astfel încît să producă un echivalent simbolic pentru obiecte reale ce există în profunzime și spațiu natural, ca și iluziile texturale menționate la pag. 100. Deoarece aceste metode de reprezentare se aplică nu numai picturii, ci și altor arte bidimensionale și necesită o analiză și aplicare oarecum extensivă, ele au fost tratate în capitolul 7.

LINIA

Figura XXIV (jos) este un semn negru ce ar putea fi descris ca o *linie* de aproape toți cei care l-ar



XXIV. O „linie".



XXV. Fig. XXIV mărită de cinci ori pentru a se obține o „formă".

privi. Dacă același semn e mărit de cinci ori față de dimensiunile originale (fig. XXV), el devine o formă. Deosebirea se bazează pe modul nostru de a percepe dimensiunile. În primul caz, lungimea semnului și direcția lui unduitoare ne domină în asemenea măsură percepția, încît tindem să-i ignorăm lățimea. În al doilea caz, deși identic ca proporție și formă, dimensiunile sînt atît de sporite, încît dimensiunea lățimii devine semnificativă.

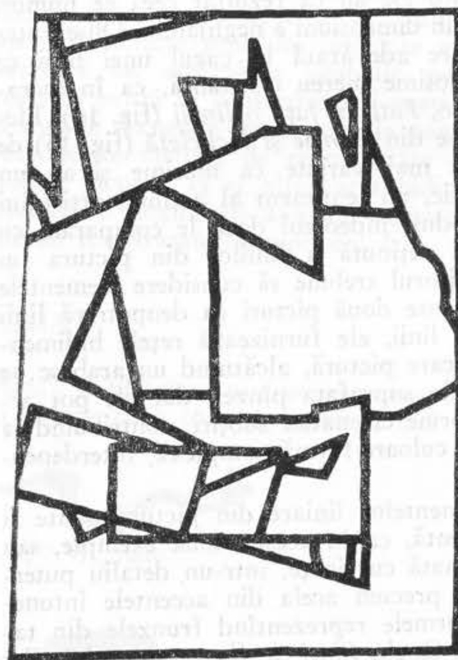
Artistul își produce liniile cu ajutorul unor instrumente — penițe, creioane, ace de gravat, pensule încărcate cu culoare. Semnele făcute de aceste instrumente sînt măsurabile în două dimensiuni, dar cînd ele au ca rezultat ceea ce numim „linii", una din dimensiuni e neglijabilă. Observația e cu deosebire adevărată în cazul unei linii ce menține o grosime mereu constantă, ca în lucrarea lui Picasso, *Fată în fața oglinzii* (fig. 14). Elementele liniare din *Femeie și biclicletă* (fig. 15) de Kooning sînt mai variate ca mărime și au un caracter cinetic, un sentiment al acțiunii artistului care le-a produs, îndeosebi dacă le comparăm cu calitatea mai reținută a liniilor din pictura lui Picasso. Privitorul trebuie să considere elementele liniare din aceste două picturi ca deopotrivă linii și forme. Ca linii, ele furnizează rețele bidimensionale în fiecare pictură, alcătuind un arabesc pe bună parte din suprafața pînzei; dar ele pot acționa și ca forme cromatice subțiri, contribuind la o compoziție culoare-formă complexă, interdependentă.

Scara elementelor liniare din pictură poate fi mare și evidentă, ca în aceste două exemple, sau poate fi desenată cu finețe, într-un detaliu puternic focalizat, precum acela din accentele întunecate de pe formele reprezentînd frunzele din tabloul lui Van Gogh, *Flori de floarea soarelui* (fig. 110). O atentă examinare a acestei picturi va revela forme liniare scurte ce se combină pentru a alcătui formele mai late și mai mari. Aceste linii de culoare mai mici au atît un efect cumulativ — dînd un caracter direcțional formelor mari și

sugerînd mișcarea, creșterea — cît și o adîncime

ce nu ar putea fi exprimată de suprafețe plane și nediferențiate.

Așa cum notam la începutul acestui capitol, alt tip de linie observabil într-o operă de artă rezultă nu dintr-un semn înscris cu ajutorul unui instrument de desenat, ci din diviziunea a două forme cromatice adiacente de-a lungul unei margini clar definite. Marginile verticale, diagonale și orizontale din pictura lui Juan Gris *Micul dejun* (fig. 111) pot fi văzute ca elemente liniare ce divid compoziția spațială a picturii, asemănătoare cu o grilă desenată ca în fig. XXVI.



XXVI. Analiza fig. 111 (Gris, *Micul dejun*).

În pictură, așadar, artistul are la dispoziție elementele plastice ale culorii, formei, spațiului, texturii și liniei. Fiecare element poate fi analizat individual, dar fiecare poate contribui la efectul unuia sau mai multora dintre celelalte. Deseori

artistul le poate utiliza pe toate în exprimarea intenției sale. Astfel, pentru majoritatea pictorilor, forma și spațiul nu pot fi separate de culoare. Linia și forma sînt adeseori același lucru. Împăstarea tușei poate fi simultan textură, formă și culoare.

Începătorului în materie de pictură și desen i se dă adeseori o problemă specifică menită să trateze unul sau două dintre aceste elemente în același timp, dar în scurtă vreme el își dă seama că o operă de artă rezultă din interacțiunea, din interdependența acestor mijloace mai degrabă decît din acțiunea lor ca părți independente ale întregului.

MATERIAL ȘI PROCEDEU

În artele vizuale, ca în toate artele, artistul trebuie să manipuleze materiale sau să utilizeze un procedeu sau un grup de procedee pentru a-și realiza opera. Culorile dintr-o pictură rezultă din aplicarea de materiale colorate pe o suprafață. Spectatorul poate vedea o suprafață roșie care constituie o parte integrantă dintr-un raport estetic ordonat, dar artistul trebuie să manevreze culoarea pentru a produce suprafața respectivă. Artistul trebuie să țină sub control proprietățile fizice ale culorii în scopul de a obține rezultatele estetice pe care le are în minte.

Deși o operă de artă poate fi discutată în termenii teoretici ai elementelor sale plastice, trebuie să recunoaștem că aceste elemente sînt produse ale materialelor fizice și procedeelor utilizate pentru crearea lor, și sînt, așadar, afectate de ele.

Ideal vorbind, manipularea unui material trebuie să fie inclusă în unitatea estetică produsă de artist. De fapt însă numeroase obiecte de artă demonstrează o virtuozitate tehnică atît de extraordinară, încît exploatarea materialului pune în umbră conținutul operei.

Astfel, există o mare deosebire între efectul vizual realizat de artist și mijloacele folosite spre

a-l atinge. Strălucirea moartă a unei suprafețe cromatice dintr-o pictură de Monet (fig. 65, 66) derivă din mici tușe de culoare în ulei, amestecată pe o paletă sau luată direct din tub și aplicată cu o pensulă rigidă pe suprafața unei pînze perfect întinse pe un cadru de lemn. Efectul final depinde de felul în care Monet și-a ales culoarea și de dimensiunea și dispunerea suprafețelor cromatice, dar el e înrîurit și de textura și vîscozitatea culorii, de flexibilitatea pensulelor și de suprafața suportului de pînză. În mod asemănător, calitatea suprafeței roșii din acuarela lui John Marin (fig. 108) se datorește parțial proprietăților fizice ale materialului utilizat.

Culoarea în ulei asemănătoare cu aceea folosită de Monet poate fi utilizată spre a crea un mare număr de efecte cromatice și de suprafață diferite. Din acest motiv uleiul a devenit un material popular încă de la introducerea sa. El poate fi diluat pînă la obținerea unei pelicule transparente și aplicat în straturi succesive, ca în opera lui El Greco. În *Viziunea Sfîntului Ioan* (fig. 109), artistul a început să lucreze pe o pînză preparată cu o culoare închisă. Zonele luminoase din tablou au fost create prin așternerea unor pelicule de culoare albă transparentă, una peste alta, pînă cînd a fost atins gradul dorit de luminozitate. În cele din urmă au fost introduse tonurile locale cu ajutorul unor verniuri suplimentare de culoare diluată.

Edouard Manet, în secolul al XIX-lea, își aplica culoarea de ulei direct pe o pînză albă în tușe viguroase menite să iasă în evidență. *Plimbarea cu barca* (fig. 116), de acest artist, e pictată fără ajutorul suprastraturilor de verniu. Fiecare culoare pusă pe pînză a fost amestecată în tonurile și valoarea dorită de artist și apoi transferată direct de pe paletă pe suprafața picturii. Alt exemplu de pictură directă e portretul lui Moïse Kisling de Chaïm Soutine (fig. 117), o lucrare a cărei senzație de imediatitate și vitalitate derivă parțial din suprafața groasă de culoare aplicată de artist în maniera *impasto*.

Fiecare material de pictură îi oferă artistului un mare număr de posibilități pentru producerea efectelor cromatice și de suprafață. Deciziile privitoare la tipul și numărul de variații tehnice folosite într-o singură operă de artă depind de stilul personal al artistului și de intențiile sale estetice și expresive.

În pictura *Vioară și pipă cu cuvîntul Polka* de Georges Braque (fig. 118), artistul a aplicat uleiul pe pînză în suprafețe relativ plane. Formele de un verde-gri au fost acoperite cu un tipar pictat: romburi, cercuri și linii frînte în mișcări diagonale oferă un contrast cu suprafețele plane și, în același timp, repetă formele diagonale și curbe întîlnite pretutindeni în compoziție. Un plus de varietate e introdus prin amestecul de nisip cu culoare, astfel încît anumite zone ale picturii se deosebesc ca textură a suprafeței. Textura rugoasă tinde să moduleze lumina ce cade pe suprafețele pictate plat, creînd o subtilă variație de colorit. Gradul de rugozitate e controlat în zone specifice, astfel încît suprafețele mai netede, precum formele albe, să contrasteze cu negrurile mai evident texturate din centrul compoziției. Pe lîngă adăugarea de nisip, Braque a pieptănat pelicula groasă de vopsea brună ce acoperă formele de pe partea superioară și picioarele mesei, astfel încît în suprafața culorii au fost incizate linii ondulate. În cadrul acestei lucrări, substanța cromatică a fost utilizată în mai multe moduri, și totuși efectul întregului e unul de compoziție ordonată, din cauză că artistul a utilizat variațiile tehnice ca parte a unui plan compozițional global.

În ultimii ani au devenit foarte populare culorile pe bază de rășini acrilice. Aceste culori sintetice produc zone cromatice netede și intense și, atunci cînd sînt diluate cu apă, au o calitate foarte asemănătoare cu acuarela transparentă. Adeseori, ca în pictura lui Morris Louis din fig. 119, ele sînt folosite la o scară uriașă cu efecte vizuale rezervate altădată dimensiunilor mai modeste asociate de obicei materialelor pe bază de apă.

Fiecare artist folosește acele materiale adecvate necesităților sale personale și estetice. Dacă pictorul are nevoie de un material care să-i permită să acopere lesne și repede mari suprafețe de pînză, culorile acrilice îi oferă o posibilitate atrăgătoare. Dacă e preocupat de amănunt și de dezvoltarea subtilă a suprafețelor pe o perioadă de timp mai lungă, culorile în ulei pot fi materialul cel mai practic pentru obținerea rezultatelor dorite. Artistul știe, și observatorul trebuie să-și dea seama de aceasta, că fiecare material își are propriile avantaje și limitări specifice. Pictorul învață să lucreze în cadrul acestor limite, adaptîndu-și ideile la capacitățile materialului, căutînd alt material cînd cel folosit nu are calitățile necesare pentru atingerea scopurilor sale.

Capitolul 5
PICTURA
Organizarea estetică

Elementele plastice ale artelor vizuale sînt componentele fundamentale folosite de artist pentru construirea fiecăreia dintre operele sale, dar modul în care el organizează aceste elemente deosebește un obiect de artă de altul. Un pictor poate, într-o anumită împrejurare, să combine culoarea, forma, textura și linia pentru a produce o imagine reprezentațională; în altă împrejurare el poate combina aceleași elemente într-un mod total diferit pentru a exprima reacția sa subiectivă la o experiență personală. Fundamentală pentru fiecare obiect de artă este o intenție centrală, un focar ce pretinde ca artistul să ia decizii cu privire la numărul și felul elementelor pe care le va utiliza și la modul în care acestea vor fi aranjate.

Ideal vorbind, fiecare element dintr-o operă de artă trebuie să fie o componentă esențială a semnificației reprezentaționale, funcționale, expresive sau estetice intenționate de către artist. Tocmai această combinație unificată de elemente selecționate este cea care îi furnizează operei semnificația sa, iar un observator ce abordează o operă de artă trebuie să fie capabil să recunoască faptul că aceste elemente sînt unificate înainte ca el însuși să le poată înțelege sau aprecia semnificația. În orice artă, unitatea și semnificația sînt strîns legate. Aparența unei opere de artă rezultă rareori dintr-o intenție pur expresionistă

sau reprezentațională din partea artistului. Cel mai adesea e cu putință să recunoaștem aspecte ale unui obiect de artă care își iau forma din dorința artistului de a-i conferi operei sale o ordine estetică. În mod frecvent, e greu de separat această ordine din conținutul total al operei. Semnificația expresivă a unei forme albastre într-o pictură e realizată prin poziția ei pe pînză, prin culoarea și configurația specifică a formei și prin interacțiunea dintre această parte a picturii și celelalte părți care o înconjură. Această semnificație poate fi determinată și de identificarea pe care o face privitorul între forma albastră și alte obiecte din natură. Forma albastră poate fi o parte a unui tipar cromatic sau de forme, ce li se poate revela acelora conștienți de posibilitatea existenței unui atare tipar, conținutul picturii urmînd a fi intensificat sau lărgit atunci cînd privitorul poate recunoaște funcțiile multiple jucate de elementele din el.

În multe obiecte de artă aspectele expresive sau descriptive ale elementelor sînt restrînse. În unele, aceste elemente sînt utilizate exclusiv ca părți ale unei unități esteticește satisfăcătoare. Ce îl poate stimula pe un privitor ca să reacționeze la aparența unei linii caligrafice? Linia nu e un simbol. Ea nu descrie și nu exprimă o experiență a ceva văzut în natură. Reacția observatorului față de linie trebuie să depindă de direcția, ritmurile și textura ce rezultă din instrumentul de desenat, iar apoi de poziția liniei pe foaia de hîrtie. Să ne imaginăm un caligraf lucrînd. El are în față o foaie goală. Dacă începe o trăsătură, cu penița înmuiată în cerneală, știind că dorește să facă trăsătura de trei ori mai lungă decît semnul inițial, cum oare o va realiza? Figurile XXVII, XXVIII și XXIX reprezintă soluții posibile. Nu e nevoie aici să cădem de acord asupra uneia dintre aceste soluții pe care să o preferăm celorlalte. Important e să ne dăm seama că una din ele, sau mai degrabă una din numeroasele variante posibile, va fi cea aleasă. După ce se va fi făcut această alegere, vor fi necesare și altele înaintea terminării

desenului; se pot adăuga mai multe trăsături sau utiliza alte instrumente.

În procesul lucrului, artistul face necontenit alegeri dintr-o gamă infinită de posibilități aflate



XXVII—XXIX. Dezvoltarea trăsăturilor caligrafice.

la dispoziția sa. După începerea obiectului de artă, unele dintre opțiunile artistului decurg ca rezultat al deciziilor sale inițiale. Formele și culorile din lucrare îi sugerează unui pictor alte forme, alte culori; formele și suprafețele unei sculpturi îi sugerează sculptorului tratamente legate de ele. Ordinea estetică urmărită de ceramist, sculptor, pictor sau arhitect, poate fi dezvoltată în numeroase moduri ce stau la baza tuturor artelor vizuale. Studenții care studiază arta sub îndrumarea lui Young sînt inițiați în aceste metode încă din primele faze ale formării lor, iar acelora care doresc să înțeleagă artele vizuale le va fi util să se familiarizeze cu o parte dintre modalitățile folosite pentru organizarea obiectelor de artă. Trebuie însă să se rețină că organizarea plastică abilă a unei opere de artă nu asigură doar prin ea însăși realizarea unei copodopere, după cum nici activitatea unui profesor de gramatică versat nu dă naștere cu necesitate unui mare roman. Adesea, cel care sfidează forma estetică tradițională sau care creează noi forme de ordine e tocmai cel care produce opera de artă extraordinară. O aderare servilă la principii stabilite poate avea ca rezultat un exercițiu academic neinteresant. În ciuda acestei posibilități, merită totuși să înțelegem

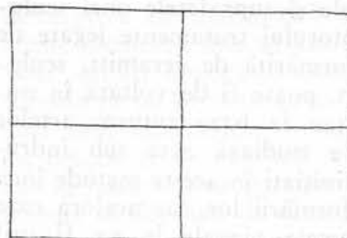
anumite principii organizaţionale de bază, astfel încît chiar şi acele opere de artă ce par a fi o reacţie la cele precedente să poată fi văzute în contrast cu acelea.

UNITATE ŞI VARIETATE

Unitatea estetică e realizată cînd părţile unui obiect de artă se combină într-o anumită ordine identificabilă. Ordinea sau organizarea elementelor poate părea simplă sau poate fi de o mare complexitate; ea se poate baza pe una sau pe mai multe calităţi caracteristice ale elementelor.

Cea mai simplă metodă de creare a unităţii în cadrul unei opere de artă e poate prin repetarea elementelor similare sau identice.

În fig. XXX dreptunghiul mare a fost împărţit în patru suprafeţe similare. Acesta e un plan în



XXX. Repetarea unei forme într-un dreptunghi.

care sînt mai multe elemente repetate. Toate formele sînt dreptunghiuri şi toate dreptunghiurile sînt identice ca mărime şi formă. Culoarea lor e aceeaşi. Sînt aşezate astfel încît laturile lor mari şi mici să fie paralele. Această repetiţie extensivă produce un desen unitar, dar deşi similaritatea dintre diferitele elemente e numaidecît identificabilă, desenul prezintă un interes redus pentru cei mai mulţi privitori. Şi totuşi compoziţia e incontestabil unificată. Dacă observatorul caută o semnificaţie (şi semnificaţia în artele vizuale derivă din ordinea estetică), de ce oare diagrama din fi-

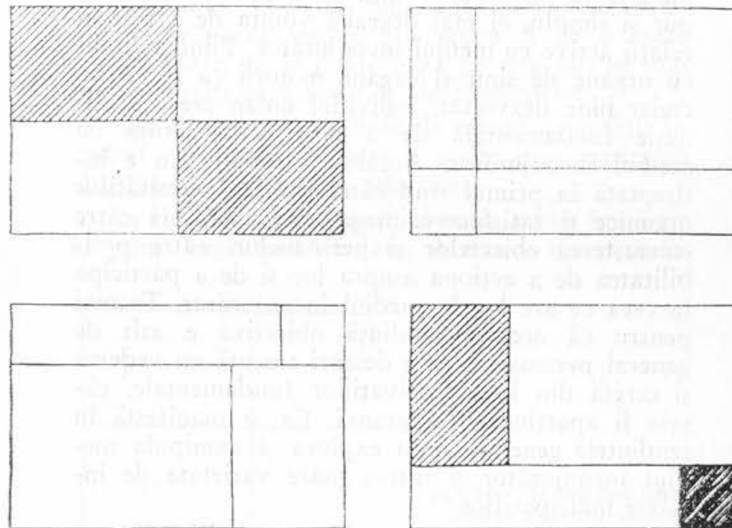
gura XXX pare atît de neinteresantă? Psihologii ne spun că nevoia de a înţelege, de a găsi semnificaţie în lumea din jurul nostru, e cuplată cu o nevoie de stimulare şi implicare. Individul are nevoie să fie provocat, are nevoie de probleme, pe care să le rezolve, de munţi pe care să-i treacă. Îi trebuie un sentiment al participării la ambianţa sa.

«Voinţa de a trăi», despre care se spune adesea că e marele motiv inerent tuturor făpturilor vii, nu este la om doar voinţa de a rămîne în viaţă pur şi simplu, ci mai degrabă voinţa de a trăi în relaţii active cu mediul înconjurător. Fiind echipat cu organe de simţ şi organe motorii ca şi cu un creier bine dezvoltat, individul uman are o înclinaţie fundamentală de a intra în legătură cu mediul înconjurător. Această motivaţie nu e îndreptată în primul rînd către slujirea necesităţilor organice şi satisfacerea urgenţelor vieţii, ci către cunoaşterea obiectelor şi persoanelor, către posibilitatea de a acţiona asupra lor şi de a participa la ceea ce are loc în mediul înconjurător. Tocmai pentru că această tendinţă obiectivă e atît de general persuasivă, ea e deseori trecută cu vederea şi omisă din lista motivaţiilor fundamentale, căreia îi aparţine cu siguranţă. Ea se manifestă în tendinţele generale de a explora şi manipula mediul înconjurător şi într-o mare varietate de interese mai specifice."[1]

Artistul recunoaşte necesitatea de a-l implica pe observator înfăţişîndu-i o operă care este ordonată şi pare inteligibilă, dar artistul înţelege totodată că observatorul nu trebuie să fie plictisit. O operă de artă e obligată să furnizeze o cantitate suficientă de provocare pentru a menţine treaz interesul acelora care se opresc să o examineze. Ea trebuie să aibă unitate, dar în cadrul acestei unităţi trebuie să aibă şi complexitate, o dificultate stimulativă, pentru a-l implica pe privitor în căutarea unei semnificaţii pe care acesta simte că trebuie neapărat să o găsească în operă. Ambele aceste atribute, unitatea şi complexitatea, sau, cum se spune adeseori, varietatea, sînt esenţiale oricărei

opere de artă, iar măsura unui obiect de artă e adesea rezultatul abilității unui artist ce combină elementele operei sale într-un tot unificat cu imaginația ce adaugă variații la și în cadrul unității de bază.

În fig. XXX ar rezulta o compoziție mai plăcută dacă unele din elementele ar fi unificate, iar altele ar fi folosite pentru a oferi varietate. Dreptunghiului din fig. XXXI e același ca și



XXXI—XXXIV. Variația în forme dreptunghiulare.

dreptunghiul din fig. XXX. Cele patru forme sînt identice cu acelea din desenul precedent, dar culoarea a două dintre suprafețe a fost schimbată. Acest desen nu e deosebit de atrăgător, dar chiar o variație atît de simplă ca aceasta adaugă un plus de interes compoziției originale.

Fig. XXXII demonstrează altă variație față de desenul originar. Sînt desenate și de astă dată patru mici forme dreptunghiulare. Unitatea e realizată prin repetarea formei dreptunghiulare și

prin repetarea culorii, dar dreptunghiurile nu mai au aceleași proporții și dimensiuni. Axa lor mare a fost și ea deplasată, adăugînd astfel încă o variație în desen. Figurile XXXIII și XXXIV demonstrează încă două moduri de variere a schemei de bază. În fiecare dintre ele se păstrează o similaritate suficientă în caracteristica celor patru forme separate, astfel încît să ofere o senzație de unitate, dar în același timp fiecare desen manifestă o variație sau un număr de variații ce introduc un anumit grad sporit de complexitate.

Evident, e posibil ca într-un desen să se combine mai multe asemenea variații. Pictura intitulată *Compoziție în alb, negru și roșu* de Piet Mondrian (fig. 122) e un excelent exemplu tocmai al acestui gen de joc cu caracteristici similare și disimilare. Folosind un minimum de mijloace, artistul a imaginat o compoziție în care spațiul pînzei e împărțit în patru suprafețe dreptunghiulare. Examinînd atent pictura, vom vedea că suprafețele ce par identice, inclusiv lățimea liniilor, cunosc o variație subtilă. Dreptunghiul roșu lung de la baza pînzei și suprafața neagră din porțiunea superioară contrastează cu celelalte forme dreptunghiulare albe separate de liniile negre.

Aparenta simplitate a acestei picturi e deruntantă, deoarece ea reprezintă o compoziție atent și minuțios controlată. Mărimea, forma, culoarea și poziția precisă a elementelor pe suprafața pînzei sînt acelea în care artistul a văzut opțiunea optimă în vederea producerii celui mai mare efect estetic. Precizia deciziilor este cea care dă complexitate acestei picturi, astfel încît o compoziție relativ simplă poate rezulta de fapt dintr-o serie complexă de opțiuni interconectate și interdependente.

Picturile lui Josef Albers sînt, la o privire superficială, încă și mai simple decît acelea ale lui Mondrian. Exemplul lucrării lui Albers din fig. 533, studiul pentru un *Jurnal timpuriu*, e alcătuit din trei forme pătrate aliniate pe o axă verticală. Fiecare dintre aceste forme e pictată într-o singură tentă relativ plată. În realitate e

incorect să descriem această pictură ca fiind alcătuită din trei pătrate, pentru că numai forma centrală e un pătrat. Celelalte două forme pot fi mai precis caracterizate ca niște configurații de „covrigi“ pătrați. Această distincție e importantă deoarece compoziția acestei picturi se bazează pe efectele produse de interacțiunea suprafețelor colorate împrejmuite de alte suprafețe colorate. Înconjurînd pătratul central albastru cu portocaliu și suprafața portocalie cu roz, Albers a produs o experiență cromatică strălucitoare, aproape misterioasă. Pictura pare a radia lumină și formele plate par a se deplasa în spațiu, mișcîndu-se către observator, iar apoi retrăgîndu-se.

Complexitatea în această pictură depinde de alegerea precisă a culorilor, de aranjarea acestor culori și de mărimea suprafețelor colorate. Albers a restrîns configurația formelor, a limitat drastic numărul formelor și a aplicat culoarea pe suprafața pînzei într-un mod simplu și direct. Dar pînă și mijloacele atît de lapidare ca acestea îi furnizează artistului combinații și variații cromatice și de forme care copleșesc prin numărul lor.

O reacție adecvată la picturi de acest fel cere o sensibilitate cu un înalt discernămînt față de interacțiunile coloritului. Pentru aceia care pot recunoaște deosebirile dintre tonuri cromatice și valori foarte asemănătoare și modul în care suprafețele colorate par a se modifica atunci cînd sînt puse în legătură cu alte suprafețe colorate, această formă de pictură oferă baza unei experiențe estetice satisfăcătoare.

Fig. 120 reprezintă o pictură de Peter Paul Rubens, datînd din secolul al XVII-lea. Deși o primă privire îi poate da observatorului senzația că e ceva foarte asemănător cu o fotografie, o cercetare mai atentă va da la iveală deosebiri importante între sistemul mecanic al reprezentării fotografice și opera produsă de acest artist. Rubens acorda o deosebită grijă organizării operei sale. Ori de cîte ori a fost cu putință, a repetat liniile și formele curbe astfel încît să realizeze o unitate fundamentală. Să notăm repetarea curbei date de

spinarea tigrului și modul în care ea e continuată prin corpul călărețului atacat. Această curbă își găsește ecoul în mișcarea pieptarului călărețului din dreapta. Ea e preluată și repetată de nenumărate ori în tot restul tabloului. Pînă și brațele figurii care luptă cu leul au fost stilizate sub forma unor mase musculare curbe (fig. 120, 121).

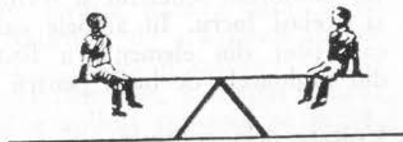
Această compoziție e organizată intențional. În această privință ea e asemănătoare cu aceea a lui Mondrian. Se deosebește de pictura mai contemporană prin faptul că aici schema de bază a fost utilizată ca un schelet pentru dispunerea unor forme omenești și animale, în timp ce în lucrarea lui Mondrian scheletul și formele finale sînt unul și același lucru. În ambele cazuri însă repetarea calităților din elemente a fost folosită ca unul din mijloacele de bază pentru unificarea lucrării.

Unitate prin contrast

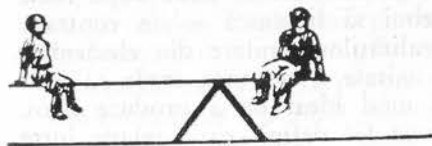
Unitatea poate fi găsită și acolo unde după toate aparențele ar trebui să lipsească — în contrast. Dacă repetarea calităților similare din elementele plastice produce unitate, s-ar putea crede că contrastul ar fi un mod ideal de a produce haos. Contrastul ar putea fi definit ca o relație între extreme, ca o expresie a diferențelor. Această definiție duce ea însăși la unitatea contrastului. În afirmația potrivit căreia contrastul e o *relație* trebuie admis că există o legătură între părțile contrastante; ele sînt îmbinate ca extreme cu aceleași calități caracteristice sau cu unele asemănătoare. Roșul și albul sînt legate, așa cum sînt verdele și roșul, plinul și golul sau susul și josul. În fiecare caz prezentarea unei jumătăți dintr-un cuplu polar cheamă valoarea opusă. Fiecare parte dintr-o combinație pare a avea nevoie de cealaltă parte pentru a atinge desăvîrșirea, o stare de echilibru. Unirea ce rezultă din combinarea a două elemente opuse este o demonstrație a unui fenomen de descompunere a forțelor. E o unitate pe care majoritatea oamenilor o pot simți nemijlocit. Adeseori e numită „simț al echilibrului“.

Numeroși critici de artă, inclusiv cei cu formație de psihologi, consideră echilibrul ca pe o necesitate pentru o compoziție estetică satisfăcătoare. Nimeni nu este absolut sigur de ce trebuie ca echilibrul să fie un factor esențial, dar, după toate aparențele, el este.

Cea mai simplă formă de echilibru e realizată prin dublarea pe o latură a forțelor ce acționează pe cealaltă latură a unui punct de sprijin, ca de exemplu plasînd doi copii de greutate egală la distanțe egale de centrul unui balansoar. Acest tip de echilibru, în care o latură e identică cu cealaltă, e numit „regulat" (fig. XXXV). E o



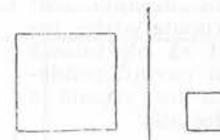
XXXV. Echilibru regulat.



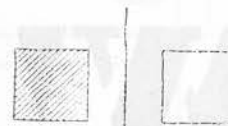
XXXVI. Echilibru neregulat.

metodă extrem de limitativă de creare a echilibrului. Artistul care o folosește trebuie să fie gata să repete toate elementele de fiecare latură a unei linii centrale. O stare de echilibru poate fi realizată și fără această exigență restrictivă. E posibil ca doi copii de greutăți diferite să se echilibreze pe balansoar ajustînd distanța dintre ei și centrul scîndurii astfel încît cel mai greu să fie mai aproape de punctul de sprijin. O ajustare similară se poate face pentru a realiza echilibrul și în alte împrejurări. Acest tip de echilibru, în care sînt rezolvate elemente inegale, e denumit „neregulat" (fig. XXXVI). Elemente disimilare pot fi aduse laolaltă pentru a egaliza alte combinații de elemente disimilare. În cazul balansoarului, greutățile și distanțele sînt astfel combinate, încît pro-

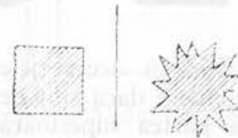
dusul lor să fie egal, chiar dacă părțile individuale sînt diferite. Elementele însă nu trebuie să fie restrînse la numai două. Pe măsură ce interpretarea vizuală a echilibrului ni se schimbă, trecînd de la greutatea fizică efectivă la alte genuri de „greutate",



XXXVII. Cînd formele sînt identice în configurație și culoare, mărimea afectează ponderea vizuală.



XXXVIII. Cînd formele sînt identice ca dimensiuni și configurație, culoarea afectează ponderea vizuală.



XXXIX. Configurația poate afecta ponderea vizuală, chiar dacă masa și culoarea sînt asemănătoare.

precum „ponderea" culorilor, „ponderea" texturilor sau chiar „ponderea" ideilor, e cu putință să percepem combinații oarecum complexe de elemente ce egalizează alte combinații, intrînd prin urmare în echilibru cu ele (fig. XXXVII, XXXIX).

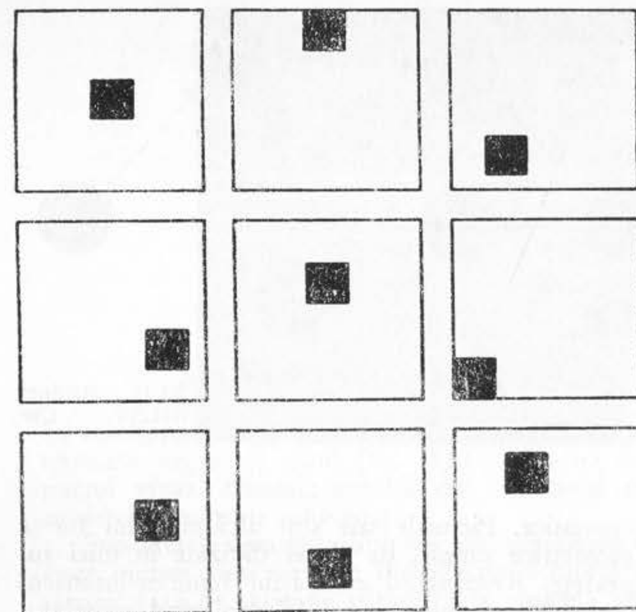
După cum am notat, puțini sînt cei ce pun în discuție necesitatea echilibrului în artă. Totuși, odată ce compoziția unei opere de artă devine complexă și sînt introduse numeroase culori și forme neregulate diferite, e imposibil să se ajungă la o compoziție echilibrată printr-o metodă mecanică. Echilibrul în artele vizuale e o funcție a *ponderilor vizuale*. Greutatea aparentă a unui element dintr-o compoziție poate varia atunci cînd îi este schimbată culoarea, modificată configurația sau diferențiată textura sau mărimea. Poziția sa pe foaia de hîrtie sau pe pînză constituie un factor

XL. Conținutul simbolic al unei forme sau al unui grup de forme poate spori ponderea vizuală a unei suprafețe. Deoarece formele din dreapta sînt grupate astfel încît să alcătuiască un cuvînt, ponderea lor vizuală e afectată.



critic în acest sistem. Elementele pot varia ca pondere dacă sînt deplasate de la partea inferioară la partea superioară sau de pe o latură pe alta în cadrul unei compoziții (fig. XLI). Chiar și semnificația simbolică a unui element îi poate influența efectul asupra echilibrului unei compoziții. De pildă, o formă dreptunghiulară cenușie va avea o anumită pondere într-o compoziție, în funcție de dimensiunile, configurația, poziția, culoarea și variația suprafeței. Cînd dreptunghiului îi e substituită o fotografie de aproape aceeași tonalitate, ponderea vizuală crește, fiindcă imaginea fotografiei furnizează un nivel sporit de semnificație formei pe care o umple (fig. 123, 124).

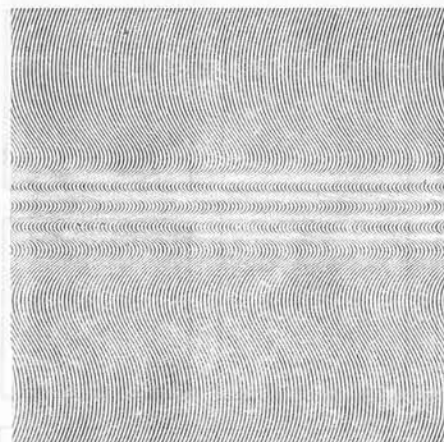
Evident, complexitatea fie și a picturii lui Mondrian (fig. 121), compusă cu aparentă simplitate, necesită mai mult decît o amplasare mecanică a elementelor pentru a ajunge într-o stare de echilibru. Atsfel, deși putem fi cu toții de acord asupra necesității unei compoziții echilibrate, tot ce putem spune cînd contemplăm atingerea unui



XLI. Ponderea vizuală poate fi afectată de poziția formei în raport cu spațiul existent.

asemenea scop este că artistul ajunge la el în mod intuitiv și privitorul e silit să-și folosească intuiția pentru a reacționa la această evidență vizuală. În fața unui număr atît de mare de variabile ce influențează ponderea elementelor sale, nici un artist nu poate controla conștient toți factorii semnificativi ce trebuie rezolvați pentru ecihilibrarea unei opere de artă. Cu toate acestea, deoarece simte nevoia să atingă un sentiment de echilibru cînd își examinează opera, artistul își organizează elementele din ea astfel încît această necesitate să-i fie satisfăcută.

Alte elemente de contrast ca bază pentru organizarea picturii pot fi găsite în *Op-art*, la artiști „optici" (*„optical" artists*) ca Richard Anuszkiewics (fig. 99) și Bridget Riley (fig. XLII). Anuszkiewicz a fost elevul lui Josef Albers și, ca și Albers, e preocupat de problemele interacțiunii

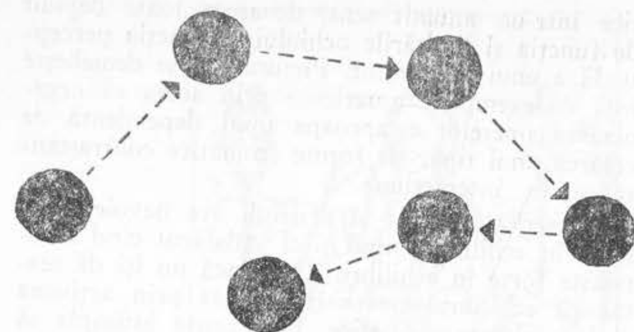


XLII. Bridget RILEY, *Curent.*

cromatice. Picturile sale sînt alcătuite din forme geometrice simple, de obicei divizate în mici suprafețe. Restrîngînd contrastul luminos-întunecos (valoarea) al culorilor sale și explorînd contrastul dintre tonuri, prin utilizarea unor combinații ca roșu și verde, portocaliu și albastru sau violet și galben, Anuszkiewicz produce picturi care licăresc și vibrează într-o manieră ce amintește strălucirea luminii pîlpîitoare de neon.

Dacă pînzelor lui Anuszkiewicz le aplicăm conceptul tradițional de echilibru estetic, compoziția e văzută ca fiind organizată simetric. De fapt, petele de culoare și formele în care ele sînt aranjate sînt echilibrate în mod regulat de-a lungul axei verticale și celei orizontale. Dat fiind gradul de simetrie din această pictură, un observator s-ar putea aștepta să găsească o compoziție stabilă și oarecum restrînsă. Dimpotrivă, opera e vibrantă și stimulativă. În locul contrastului de forme ce ar fi putut produce această stimulare într-un aranjament asimetric, avem un contrast de suprafețe colorate adiacente.

Într-un mod asemănător, artistul englez Bridget Riley ni se înfățișează cu o compoziție ce utilizează simetria de-a lungul unei axe orizontale



XLIII. Mișcare și continuitate.

în combinație cu o formă liniară repetată ce alternează negrul și albul (fig. XLII). Și aici impactul vizual dinamic rezultă din contrastul suprafețelor colorate adiacente.

Suprafețele aparent sclipitoare din amîndouă aceste picturi sînt derivate din reacția ochiului omenesc față de excitația stîrnită prin tiparele producătoare de agitație. E corect să spunem că aceste două exemple sînt echilibrate, dar această descriere nu indică modul în care au fost alăturate elementele contrastante pentru a crea o compoziție dinamică. Unitatea din ambele picturi depinde, în mare parte, de faptul că fiecare formă cromatică constituie o parte dintr-o matrice aflată în interacțiune. Varietatea nu e introdusă prin metodele obișnuite, ci provine din deplasările și mișcările *optice* care au loc în percepția observatorului.

Folosirea contrastului cromatic pentru a produce vibrație nu e o inovație propriu-zisă. Procedeul a fost adoptat de impresioniști, dar în pictura impresionistă vibrația suprafețelor a fost folosită ca un mijloc de reprezentare a tremurului de lumină și umbră din natură. În aceste picturi el a devenit un mijloc pentru producerea unei imagini la care observatorul reacționează ca în fața semnificației esențiale a lucrării. Picturi precum acelea ale lui Riley și Anuszkwiecz au fost grupate într-o categorie cunoscută sub numele de artă „optică" sau Op. În realitate, toate picturile sînt op-

tice într-un anumit sens, deoarece toate depind de funcţia şi limitările ochiului în reacţia perceptuală a unui observator. Pictura Op se deosebeşte însă de exemplele anterioare prin aceea că organizarea operelor e aproape total dependentă de crearea unui tipar de forme cromatice contrastante şi în interacţiune.

Observatorul, ca şi artistul, are nevoie de o lume în echilibru, fiind şi el satisfăcut cînd recunoaşte forţe în echilibru. Dar dacă nu îşi dă seama că echilibrul poate fi realizat prin acţiunea multor elemente plastice, i se poate întîmpla să reacţioneze numai la acele ponderi vizuale evidente ce au devenit importante din punctul lui de vedere. Dacă i se lasă însă timp suficient, pînă şi un observator neinstruit poate învăţa să recunoască semnificaţia multora dintre elementele plastice dintr-o compoziţie echilibrată.

Unitate prin mişcare şi continuitate

În fig. XLIII cititorului i se oferă un traseu prestabilit de urmat, care se deplasează de la un element separat la altul, legîndu-le laolaltă în virtutea unui semn vizual continuu. Observatorului i se înfăţişează o serie de ordine vizuale care îl deplasează într-o luare de cunoştinţă pas cu pas, de la o parte la alta, — cînd sus, cînd la dreapta, cînd jos, cînd din nou înapoi. Oricît de complex ar fi traseul, oricît de ocolită ar fi ruta, observatorul, dacă o poate urma, e capabil să perceapă o continuitate între elementele individuale, din cauză că acestea sînt conexate prin firul unei mişcări liniare.

În dorinţa sa de a unifica numeroasele elemente diferite dintr-o compoziţie, artistul poate utiliza acest fel de conexiune liniară. El poate stabili un traseu liniar mai mult sau mai puţin continuu, care leagă toate elementele separate într-o unitate mare şi inteligibilă. Această unitate poate fi foare simplă — o formă geometrică precum un triunghi sau un cerc — sau poate fi dezvoltată într-o mişcare deosebit de complexă de aspect labirintic.



XLIV. Analiza compoziţională a fig. 125 (RAFAEL, *Madonna del gardellino*).

Rafael a adoptat un asemenea procedeu în *Madonna del gardellino* (fig. XLIV). Cu ajutorul lui a fost capabil să grupeze elementele majore ale picturii într-o structură triunghiulară (fig. 125). Cele trei figuri, cei doi copii şi figura feminină sînt astfel plasate, încît să fie conţinute în spaţiul triunghiului. Această formă geometrică simplă e uşor identificată şi oferă baza unificatoare pentru întreaga compoziţie. Să observăm de asemenea că acest mare triunghi stabileşte tiparul pentru introducerea multor motive triunghiulare secundare, pe care artistul le-a repetat în poziţia picioarelor copiilor şi în dinamica drapajului. Avem aici un exemplu de unitate prin repetiţie, întărind unitatea prin continuitate.

Repetiţia, echilibrul şi mişcarea sau continuitatea se întîlnesc adeseori în combinaţie ca metode de unificare ale unei opere de artă individuale. Rareori se întîmplă ca un artist să depindă de numai unul din aceste elemente pentru a-şi

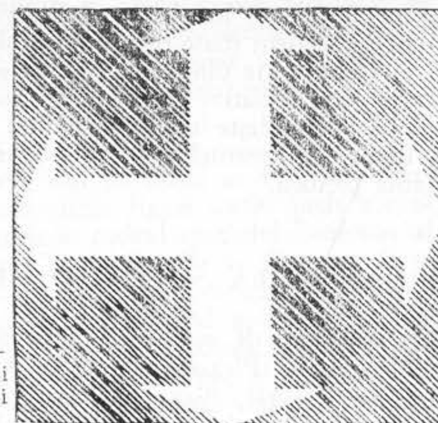
stabili planul operei. În dorința de a-și integra opera, artistul folosește tot ce i se pare eficient pentru atingerea scopului său. Poate face alegerile în mod conștient, dar adesea le face ca pe o parte dintr-o serie de decizii intuitive în timp ce lucrează la obiectul său, încercînd să-l desăvîrșească, schimbînd element după element, pînă cînd fiecare pare corect și toate împreună se asamblează.

ORGANIZAREA PLANULUI PICTURII

Pictura poate fi înțeleasă ca o aranjare bidimensională, plană de forme colorate; ea poate fi privită și ca instrument de prezentare iluzionistă a unui echivalent pentru forma și spațiul tridimensional pe o suprafață bidimensională. În ambele cazuri se pot aplica metodele de organizare estetică pentru a obține o compoziție unificată.

Dacă pictura e considerată în contextul ei bidimensional real, suprafața de organizat este aceea limitată de laturile pînzei. E un plan bidimensional, plat, cu lungime și lățime măsurabile (fig. XLV). Acest plan frontal se numește „planul picturii". Cînd artistul e preocupat de organizarea planului picturii, el gîndește în termeni de forme plate, care pot varia ca dimensiuni, configurare, culoare și tipar. Aceste forme pot fi aranjate pe suprafața planului picturii într-o infinită varietate de poziții. În organizarea planului picturii nu se ia în considerare nici o indicație privitoare la profunzimea picturii. E ca și cum artistul ar lucra cu un grup de forme decupate din hîrtie, cărora nu li se îngăduie niciodată să se suprapună.

Pictura lui Pablo Picasso *Natură moartă cu pești* (fig. 101) poate fi analizată ca o compoziție în planul picturii ce utilizează un număr dintre metodele organizaționale descrise în acest capitol. Există o repetiție a configurației formelor. Cu puține excepții, ele sînt construite din secțiuni triunghiulare cu laturi drepte. Se introduc un număr de forme curbe, mai cu seamă în grilajul din stînga. Aceste curbe sînt repetate și la partea de jos



XLV. Cele două dimensiuni ale planului picturii.

a draperiei din dreapta și în coada peștelui de jos. Formele triunghiulare domină compoziția, dar curbele aflate într-o grupare subordonată contribuie și ele la unificarea planului. Și culoarea se află într-o distribuție repetitivă. Formele negre și formele verzi, galbene, albastre și portocalii sînt plasate într-o interconexiune complexă. Dimensiunile suprafețelor variază considerabil, ca și intervalele dintre ele, introducînd un important factor de varietate în cadrul compoziției fundamental unificate. Un număr de laturi sînt astfel dispuse, încît de-a lungul lor există o mișcare continuă. Uneori, aceasta se întîmplă fără întrerupere, ca în latura din partea stîngă sus, care combină formele negre, verzi și portocalii într-o diagonală ce repetă mișcarea diagonală majoră a formei negre de la muchia dreaptă a mesei. Altă mișcare continuă muchia verticală a piciorului drept al mesei sub forma cortinei. Și la stînga există altă mișcare verticală de-a lungul marginii mesei; de astă dată, aceasta nu e însă continuă, ci, după un răstimp, e preluată direct de deasupra, pentru a extinde propulsia verticală. O analiză structurală mai extinsă a acestei picturi ar arăta aceleași metode de organizare aplicate unor detalii mai mici. Trebuie subliniat însă că o analiză ca aceea de mai sus survine după

faptul pictării. E îndoielnic că Picasso a planificat în mod conștient toate relațiile organizate în această pictură; multe dintre ele trebuie să fi fost simțite în mod intuitiv. Cu toate acestea, opera finisată își dobîndește mare parte din specificitatea ei datorită elementelor plastice interconexate pe planul picturii.

ORGANIZAREA „SPAȚIALĂ" A PICTURII

Spre deosebire de accentul pus pe planul picturii în lucrarea lui Picasso, tabloul lui Canaletto, *Vedere din Veneția, Piazza și Piazzetta San Marco*, pare a contesta existența unui plan al picturii (fig. 126). E ca și cum artistul ar fi dorit să elimine suprafața frontală a picturii pentru a-l face pe privitor să creadă că dincolo de rama tabloului ar exista un spațiu tridimensional real. Se utilizează aici perspectiva liniară (vezi pp. 153 urm.) pentru a reprezenta spațiul profund, dar în același timp, liniile diagonale convergente ale clădirilor produc o continuitate liniară ce conexează numeroasele forme separate în cîteva mișcări fundamentale pe planul picturii (fig. 127). Repetițiile verticale sînt și ele un factor unificator, precum formele curbe repetate din arcade și umbrèle. Avem aici, așadar, o pictură în care organizarea planului picturii pare a fi neglijată, și totuși această organizare există, deși nu e atît de complexă ca în pictura mai tîrzie a lui Picasso.

A presupune că preocuparea primordială a lui Canaletto ar fi fost compoziția planului picturii ar însemna să contestăm accentul pictural evident din acest tablou. Pictorul a produs un spațiu iluzionar reprezentînd două mari piețe din orașul Veneția. Intenția picturală nu elimină însă nevoia de organizare estetică din tablou. Spațiul și formele iluzionare ce umplu acel spațiu pot fi organizate într-un mod foarte asemănător cu acela în care un coregraf sau un regizor ar organiza formele omenești și pe cele construite ce umplu o scenă. Dacă artistul pictează ca și cum nu ar exista un plan pictural, el poate aplica metodele de organizare estetică mai degrabă elementelor *picturale* decît celor *plastice*. El poate aranja clădiri, străzi, copaci și oameni mai degrabă decît forme, linii și culori.

Să ne imaginăm spațiul din tabloul lui Canaletto fără figurile din el. Dacă ar fi dorit-o, artistul ar fi putut picta figuri astfel încît ele să pară a sta oriunde în cadrul spațiului iluzionar al celor două piețe. Toate figurile ar fi putut fi aliniate, uniform spațiate, de-a lungul părții frontale a spațiului pictural, lăsînd gol restul pieții. Ele ar fi putut fi grupate la stînga sau în planul drept depărtat. În loc de aceasta, pictorul le-a aranjat în grupuri de dimensiuni variate, iar apoi a dispus aceste grupuri în grupuri. Gruparea e o altă formă de continuitate liniară, fiind utilizată destul de frecvent de către pictori în organizarea unui spațiu pictural.

Să notăm de asemenea că spațiul creat de pictor variază în adîncime, retrăgîndu-se foarte mult în centrul din stînga, dar fiind blocat de masa clădirii și de suprafața închisă a pieței din dreapta. Viteza mișcării de retragere pare și ea variabilă, deplasarea producîndu-se repede în partea stîngă și mai încet în dreapta.

S-ar putea argumenta că schema compozițională a acestei picturi a fost un rezultat *automat* al dispunerii clădirilor și spațiilor din subiectul real și că artistul nu a făcut altceva decît să înregistreze ceea ce vedea. Chiar dacă acesta ar fi adevărul, artistul s-ar fi putut așeza oriunde în piață pentru a desena formele și spațiul de acolo. *Alegerea* de către el a punctului de observare ar fi o modalitate importantă de aranjare a elementelor în compoziția sa. Realitatea e însă că această pictură nu e rezultatul simplu al lucrului unui pictor care și-a instalat șevaletul în Piața San Marco și a început să picteze. E mai degrabă consecința unei atente construcții a spațiului, bazate pe un sistem perspectivic de desen, în care diagonalele formelor care se retrag și converg sînt organizate după dorința artistului.

Redarea amănunţită a formelor, texturilor şi luminii în această pictură depinde de abilitatea artistului. Nici un aparat fotografic, cu excepţia unuia prevăzut cu un obiectiv special, nu ar fi putut produce o imagine comparabilă cu aceea creată de Canaletto în această lucrare. Dacă aparatul fotografic sau ochiul unui observator ar fi fost aţintit către Piazzetta în jos şi către vasele ancorate pe Canal Grande în stînga, spaţiul profund din dreapta nu ar apărea ca aici. Dacă aparatul de fotografiat ar fi fost întors către dreapta, vizînd Piazza, spaţiul Piazzettei nu ar fi putut fi văzut. Pictura e alcătuită în realitate din două vederi separate, deşi aceste vederi au fost combinate astfel încît să se conformeze regulilor perspectivei. (Se ştie că în timpul acestei perioade din viaţa sa, Canaletto a utilizat un instrument *[camera ottica]* pentru a-l ajuta în desenarea imaginilor perspectivice. Ar fi putut folosi o asemenea unealtă şi în producerea picturii din fig. 126. Totuşi, pentru realizarea efectului văzut aici, ar fi fost necesară combinarea mai multor priviri prin instrument.)

Să divizăm tabloul de-a lungul axei verticale a Campanilei şi vor apărea două scene distincte, corect organizate în conformitate cu perspectiva liniară. Faptul că au fost unite într-un singur tablou sugerează că această compoziţie constituie o organizare deliberată bazată pe dorinţa artistului, mai degrabă decît rezultatul unei transcrieri precise a scenei observate dintr-un singur punct de vedere.

Organizarea estetică a unei picturi poate avea loc fie în planul picturii fie în spaţiul iluzionar pe care un artist îl poate sugera îndărătul suprafeţei plane a picturii. Indiferent dacă organizarea e bidimensională sau e produsă în iluzia unei a treia dimensiuni, ea unifică elementele folosite de pictor într-o structură coerentă şi interconexată. Repetiţia, continuitatea şi echilibrul ponderilor vizuale pot fi puse în slujba principiului unităţii întocmai după cum ele pot sluji şi pentru a furniza variaţie şi complexitate.

Capitolul 6

LIMBAJUL VIZUAL

Reprezentarea celei de a treia dimensiuni

Obiectele din lumea reală pot fi atinse, pot fi văzute din faţă, dintr-o parte sau din spate; deseori e posibil să le vedem în diferite condiţii de lumină. Cînd aceleaşi obiecte şi spaţiul ocupat de ele trebuie să fie reprezentate pe planul plat al unei picturi sau al unui desen, artistul constată că e cu neputinţă să includă în reprezentare tot ceea ce poate percepe în legătură cu ele. Pînă şi reprezentarea celui mai simplu dintre corpuri ridică probleme ce dau o idee despre restricţiile impuse artistului ce lucrează în artele bidimensionale.

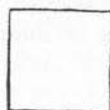
Ce e oare un cub aşa cum este el perceput de către un observator? E un corp geometric cu secţiune pătrată; are şase feţe, fiecare de forma unui pătrat, fiecare aflată într-un plan diferit. Fiecare faţă e paralelă cu faţa opusă şi aflată în unghi drept cu celelalte patru. Un observator poate enunţa toate aceste informaţii despre perceperea cubului de către el. Cum poate pictorul să reprezinte această informaţie? Dacă se pune accentul pe o formă de reprezentare ce accentuează configuraţia, va fi necesar să se înceapă cu un pătrat.

Figura XLVI reprezintă forma pătrată. Laturile sînt egale şi unghiurile au 90°. Dar e arătată numai una din cele şase feţe.

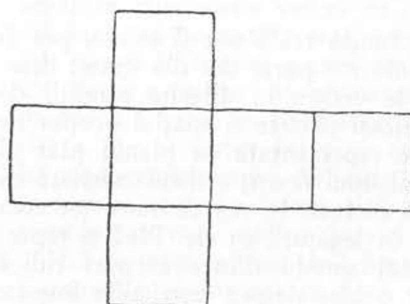
Figura XLVII reprezintă şase feţe, dar orientarea feţelor nu corespunde percepţiei descrise.

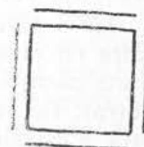
Figura XLVIII nu pare a corespunde exigenţelor reprezentării printr-o soluţie ceva mai satisfă-

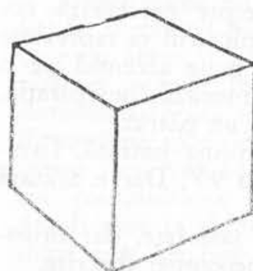
XLVI—LI. Diverse abordări ale reprezentării unui cub.

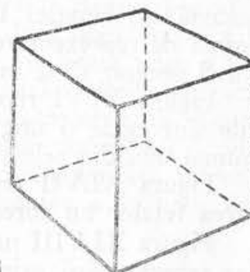

XLVI


XLVII


XLVIII


XLIX


L


LI

cătoare. Atîta timp cît artistul dorește să rețină o reprezentare precisă a formei raportată la percepția cubului, el e confruntat cu limitările evidente ce există în cele trei figuri precedente. Ce se întîmplă dacă se permite o variație în configurație, ținîndu-se seama de faptul că uneori configura ia pătrată a fețelor cubului nu pare pătrată? Uneori fețele pot arăta ca simple linii sau margini (fig. XLIX).

Chiar și cu această modificare, reprezentarea celei de a șasea laturi e tot imposibilă. Dar dacă fețele sînt reprezentate ca forme aproximativ romboidale? Figura L se apropie mai mult de imaginea pe care majoritatea oamenilor ar accepta-o ca pe o reprezentare mulțumitoare a unui cub, dar se arată numai trei laturi, iar acestea prezintă un grad considerabil de abatere de la orientarea percepută a fețelor din descrierea noastră inițială. Chiar și ipoteza că cubul e transparent, ca în fig. LI (desigur, un caz special) nu oferă o totală satisfacție percepțiilor noastre. (De notat că nu au fost introduse aici condiții cromatice și luminoase deoarece acești doi factori ar determina și mai multe complicații.)

Dificultățile de reprezentare a celui mai simplu cub tridimensional pe o suprafață bidimensională arată problemele cu care e confruntat orice artist în zugrăvirea complexităților infinit mai mari ale formei omenești, peisajului și interioarelor. Nu se poate sublinia prea des faptul că unui artist îi e cu neputință să reprezinte pe orice fel de suprafață bidimensională tot ceea ce percepe dintr-o singură scenă petrecută în lumea tridimensională.

S-ar putea pune întrebarea: „De ce oare diagrama din fig. L pare atît de satisfăcătoare ca reprezentare a unui cub?“ Răspunsul nu e cunoscut cu certitudine, dar studiile percepției omenești sugerează că volumul redus de informație vehiculat de diagramă îi comunică observatorului că acolo există ceva mai mult decît poate vedea. Deși poate vedea numai trei fețe, el deduce că există și alte trei fețe ce nu pot fi văzute. O fotografie a unui cub (fig. 128) oferă informație în-

tr-un mod cu totul asemănător cu aceea oferită de desenul liniar din fig. L.

FOTOGRAFIA

Pe baza unei fotografii înfăţişînd numai două laturi ale unei clădiri, se poate face presupunerea că şi celelalte două laturi există acolo. Uneori această presupunere se dovedeşte greşită, iar observatorul descoperă că a fost păcălit, aşa cum ar sta lucrurile în cazul unui decor cinematografic de faţade, care se dovedeşte a nu fi nimic altceva decît o faţadă (fig. 129).

Mulţi oameni cred astăzi că imaginea fotografică e cea „reală", cea mai fidelă şi mai precisă modalitate de reprezentare a lumii tridimensionale pe o suprafaţă bidimensională. Această idee nu e comună tuturor epocilor şi tuturor culturilor. În realitate, psihologi şi antropologi, printre care C. G. Jung şi Melville J. Herskovits, au relatat că deseori oamenii primitivi nu pot identifica imagini omeneşti în fotografii.

Fiecare imagine reprezentaţională bidimensională e rezultatul unui set de decizii. Chiar dacă unii producători de imagini nu sînt conştienţi de mulţi dintre factorii ce influenţează aparenţa echivalentelor produse de ei, imaginile lor sînt modelate de limitările şi posibilităţile materialelor utilizate şi, fireşte, de atitudinile şi percepţiile pe care le aplică strădaniei lor. În fotografie, ce pare multora o activitate automată de înregistrare precisă a înfăţişării reale a lumii, persoana care declanşează obturatorul cunoaşte multe restricţii. Cele mai evidente sînt acelea ce depind de poziţiile relative ale fotografului şi subiectului său. Distanţa dintre ei influenţează volumul de subiect inclus în vizor. Ea controlează, de asemenea, scara imaginii înregistrate pe film. Un copac fotografiat de la o distanţă de 100 de picioare va fi reprezentat în totalitatea lui ca o formă tridimensională mare, cuprinzînd trunchiul, ramurile şi frunzele ca părţi ale imaginii primare (fig. 130). Acelaşi copac fotografiat de la o distanţă de 2 picioare va avea parte de o reprezentare redusă la un studiu amănunţit al texturii unei mici porţiuni din întreg — trunchiul sau frunzele şi ramurile (fig. 131, 132). Din cauză că fotograful nu poate fotografia cu o singură declanşare copacul aşa cum apare dintr-un punct de vedere circumferenţial de 360°, el trebuie să decidă ce latură a copacului o va reprezenta. Din cauză că fotografia depinde de lumină, fotograful e preocupat de intensitatea, direcţia şi poate culoarea luminii difuzate pe subiect.

În plus, aparatul fotografic însuşi impune restricţii. Se găsesc multe tipuri de aparate fotografice, multe dintre ele cu utilizări de o înaltă specializare, dar toate au aceleaşi componente de bază: un *obiectiv* sau un *sistem de obiective*, care focalizează lumina de pe subiect printr-un obturator, ce controlează la rîndul său cantitatea de lumină admisă să cadă pe pelicula fotosensibilă. *Obiectivul*, *obturatorul* şi *filmul* pot fi modificate pentru a obţine schimbări semnificative în imaginea produsă de oricare fotograf. Chiar şi o examinare sumară a variantelor posibile îi va da cititorului o idee despre modificările pe care aceste componente le pot efectua în procesul de producere a imaginii.

Cele şapte fotografii reproduse în figurile 153 — 159 au fost făcute cu acelaşi aparat fotografic de 35 mm din acelaşi punct de staţie. În fotografia din fig. 133 a fost utilizat un obiectiv în „ochi de peşte". Acesta are un unghi de poză de 180°, care permite fotografului să reprezinte cîmpul, copacii înconjurători şi coloanele de la capătul întinderii de gazon. Pentru a realiza această cuprindere extraordinară, obiectivul încovoaie razele de lumină astfel încît imaginea focalizată pe film modifică axa verticală a copacilor pentru a urma curba obiectivului. Primul plan şi planul îndepărtat par a fi dilatate lateral. Pentru fotografierea fig. 134 a fost utilizat un obiectiv grandangular. El include un cîmp de vedere de aproape două ori mai mare decît distanţa orizontală normală pe care ochiul omului o poate vedea clar fără a se deplasa dintr-o poziţie fixă. Imaginea din fig. 135 a fost realizată cu un obiectiv de 50 mm şi ea a-

duce foarte aproape cîmpul de vedere de observatorul staționar. Celelalte fotografii au fost făcute cu obiective mai lungi care măresc imaginea proporțional cu reducerea cîmpului.

Obiectivul aparatului fotografic controlează cantitatea de lumină ce intră în aparat. El realizează acest lucru prin schimbarea dimensiunilor diafragmei sau deschiderii care admite trecerea luminii prin obiectiv și prin schimbarea perioadei de timp cît este menținută deschisă diafragma. Prin modificarea mărimii deschiderii, fotograful poate lucra în condiții de lumină variabile. El poate mări deschiderea atunci cînd intensitatea luminii scade și o poate reduce cînd condițiile de lumină strălucitoare impun o limitare a cantității de lumină căreia i se permite să focalizeze pe film.

Mărimea deschiderii influențează și distanța focală a aparatului de fotografiat. Pe măsură ce deschiderea e redusă, se precizează tot mai mult fundalul și primul plan. O reglare a deschiderii de f/2, care arată că deschiderea e foarte mare, va produce o imagine în care vor fi reproduse într-o puternică focalizare doar obiectele aflate pe o bandă îngustă paralelă cu camera. Obiectele din fața și din spatele acestei benzi vor fi estompate (fig. 130). O reglare de f/16, care indică o deschidere mult mai mică, va produce o imagine cu o adîncime a cîmpului mult mai mare ca distanță focală (fig. 143). Evident, această posibilitate de a controla distanța focală într-o fotografie îi oferă fotografului experimentat posibilități de accentuare și expresie ce pot constitui un valoros bagaj de comunicare.

Viteza obturatorului poate fi utilizată concomitent cu reglarea deschiderii diafragmei pentru a controla cantitatea de lumină ce ajunge pe film, dar aplicarea sa cea mai evidentă constă în *înghețarea* mișcării. Un obiect mobil ce trece prin fața unui aparat de fotografiat cu obturatorul reglat la viteză mică va fi înregistrat pe peliculă ca o pată. Dacă viteza obturatorului va fi mărită, pata va fi eliminată. Viteza obturatorului poate fi chiar

suficientă pentru a stopa mișcarea obiectelor care ochiului omenesc îi apar estompate (fig. 144). Filmul fotografic variază din punctul de vedere al sensibilității la lumină. Filmul cu sensibilitate mare necesită, pentru a iniția procesul chimic ce creează o imagine, mai puțină lumină decît necesită filmul cu sensibilitate mică. La un film cu sensibilitate mare fotograful poate utiliza timpi de expunere mici și deschideri mai mici ale diafragmei, sau poate executa fotografii la nivele de lumină reduse. Filmul cunoaște de asemenea variații de granulație, adică în capacitatea de a produce imagini clare. Unele filme oferă opțiunea formelor cu contururi precise și clar definite; altele permit contururi difuze și contraste mai reduse, ce se apropie de caracteristica unei picturi. Fotografia lui Harry Callahan *Chicago c. 1950* (fig. 145) a fost făcută pe o zi de iarnă întunecoasă. Contrastul accentuat dintre ecranul negru al ramurilor și fundalul gri fără caracteristici creează o imagine deopotrivă dramatică și poetică. Detaliul suprafeței texturale a trunchiurilor de copaci a fost eliminat, astfel încît negrurile simple și puternice își vor putea face efectul. Callahan a făcut această fotografie cu o deschidere a obturatorului foarte mică de f/45 și un timp de expunere de 1/5 s, utilizînd un obiectiv de 355 mm. Deschiderea mică a asigurat forme puternic focalizate și clar definite. Obiectivul lung a avut tendința de a comprima distanța aparentă dintre copaci pentru a accentua tiparul plat, ca de ecran, al ramurilor. *Barul Operei Metropolitan* (fig. 146) a fost fotografiat de Garry Winogrand cu cantitatea limitată de lumină pe care a găsit-o în acest decor. Winogrand și-a deschis obturatorul la o reglare de f/1,5 cu un timp de expunere de 1/30 s. Lipsa unei focalizări puternice s-a combinat cu granulația filmului, dînd acestei fotografii o calitate provocatoare și romantică, în care indicarea dramatică a adîncimii se combină cu detaliile definite oarecum ambiguu.

Limitele reprezentării fotografice sînt lărgite mai mult decît în exemplele menționate mai sus în

cazurile în care fotograful utilizează o aparatură de iluminat specială. *Vîrtejurile unei lovituri la tenis*, fotografie de Harold E. Edgerton (fig. 147), a fost făcută cu ajutorul unei surse luminoase stroboscopice. Imaginea produsă pe film reprezintă o înregistrare a mişcării. Forma jucătorului de tenis e întunecată, aproape eliminată, şi în locul ei comunică informaţie conturul omului şi al rachetei de tenis, dar această informaţie nu seamănă cu datele găsite de obicei într-un instantaneu.

Fotografia lui Bill Brandt, reprezentînd nu nud culcat pe suprafaţa de prundiş a unei plaje (fig. 148), a fost executată cu un vechi aparat de fotografiat de lemn cu obiectiv grandangular. Utilizînd o deschidere foarte mică, astfel încît adîncimea cîmpului să fie maximă, şi un film ultrasensibil pentru a compensa cantitatea limitată de lumină admisă prin deschidere, Brandt a transformat nudul într-o stranie masă senzuală proiectată în spaţiul alcătuit din solul de prundiş şi faleza de stîncă. Obiectivul aparatului a accentuat direcţia spre înlăuntru a pietrelor prundişului, adăugînd o calitate cinetică ce acţionează ca un contrapunct faţă de forma simplă şi albă a corpului.

Artistul fotograf ştie că e o mare deosebire între vederea unei scene şi producerea unui echivalent fotografic pentru ea. El foloseşte filmul, obiectivul şi obturatorul, cu ajustările pe care experienţa sa i le recomandă, în vederea realizării imaginii căutate. Adeseori pregăteşte scena înainte de a face fotografia, astfel încît imaginea dorită se va dezvolta în ciuda limitărilor materialului. lui Yale Joel i s-a încredinţat misiunea de a fotografia ceremonia desfăşurată în Catedrala St. Patrick din New York în timpul vizitei Papei Paul al VI-lea din 1965. Interiorul catedralei era slab luminat, bolţile înalte şi navele laterale fiind prea întunecate pentru a permite o viteză a obturatorului destul de rapidă spre a opri acţiunea participanţilor la serviciul divin. Fotografia aparent simplă şi directă realizată de Joel (fig. 149) a necesitat repartizarea în secţiunea superioară a ca-

tedralei a 50 de instalaţii de fulger electronic de mari dimensiuni interconectate astfel încît să reacţioneze la semnul fotografului. Declanşarea obturatorului a dus la explozia unui val de lumină artificială care a făcut posibilă fotografierea.

Chiar şi după captarea imaginii pe film, materialele şi procedeele din camera obscură pot contribui la realizarea sau la compromiterea intenţiei fotografului. Mulţi fotografi artişti îşi fac ei singuri developarea, mărirea şi copierea, deoarece ştiu că variabile precum caracteristicile substanţelor chimice, programarea expunerilor pentru copiere şi calităţile hîrtiilor fotografice oferă noi decizii ce trebuie luate în scopul obţinerii imaginii dorite. Pentru o copie alb-negru fie şi numai alegerea hîrtiei prezintă multe posibilităţi: colorată, de la tonul alb-albastru la sepia; ca textură, de la cele cu suprafaţa compactă şi lucioasă pînă la suprafeţele moi şi granulate. Ca valori de contrast, de la game accentuate de griuri pînă la albul şi negrul puternic contrastante. Numai fotograful însuşi ştie ce alegere îi va permite cel mai bine obţinerea efectului urmărit.

E, aşadar, evident că observatorul reprezentărilor bidimensionale ale formei şi spaţiului nu poate porni de la presupunerea că îndreptarea unui aparat fotografic către o scenă şi declanşarea obturatorului va avea ca rezultat o imagine ce poate fi folosită pentru a judeca precizia oricărei alte imagini a aceleiaşi scene. Fotografia e reprezentarea cea mai curent întîlnită a lumii tridimensionale pe o suprafaţă bidimensională, dar şi ea îşi are limitele ei. Fotograful e obligat, cu necesitate, să reprezinte mai mult decît poate percepe şi e greşit să presupunem că ceea ce omite fotograful ar fi nesemnificativ. Pentru alt artist, folosind alt material, s-ar putea ca acele aspecte ale realităţii care îi scapă fotografului şi utilajului său să conţină însăşi esenţa subiectului. Eliberat de restricţiile imaginii fotografice, artistul poate găsi cu cale să-şi reprezinte percepţia sa din lumea reală prin intermediul unor forme vizuale radical deosebite de cele create cu ajutorul tehnicilor foto-

grafiei. Imaginile artistului sînt configurate nu numai de ceea ce vede, ci și de ceea ce dorește el să vadă alții, această intenție fiind forța motivațională aflată la baza multor sisteme reprezentaționale folosite în artele vizuale bidimensionale.

ALTE TIPURI DE REPREZENTĂRI BIDIMENSIONALE

Istoria artei abundă în exemple de reprezentări bidimensionale ale lumii tridimensionale ce nu au nici o legătură cu reprezentarea fotografică. Nu avem nici o dovadă pentru a susține că aceste exemple sînt rezultatul exclusiv al unei inadecvări din partea celor ce activează în acest domeniu în epoci așa-numite „primitive“ sau „decadente“, căci multe dintre ele pot fi găsite în culturi cît se poate de vitale și extrem de complexe. E probabil că aceste sisteme reprezentaționale diferite i-au satisfăcut cel mai mult pe artiștii care le-au folosit și că imaginile formate au fost pe placul beneficiarilor lor.

Dacă artistul indian Haida ar fi utilizat imaginea fotografică a unui urs în locul desenului din fig. LII, el nu ar fi putut comunica cu același grad de claritate faptele anatomice ce constituie o parte esențială a înfățișării ursului. Motivul Haida îi spune observatorului că animalul reprezentat are două urechi, doi ochi, două nări într-un singur nas, o gură și patru picioare. Aceste caracteristici perechi sînt reprezentate complet și de mărime egală, mai degrabă decît parțial și în diferite dimensiuni, așa cum ar putea fi reprezentate într-o fotografie.

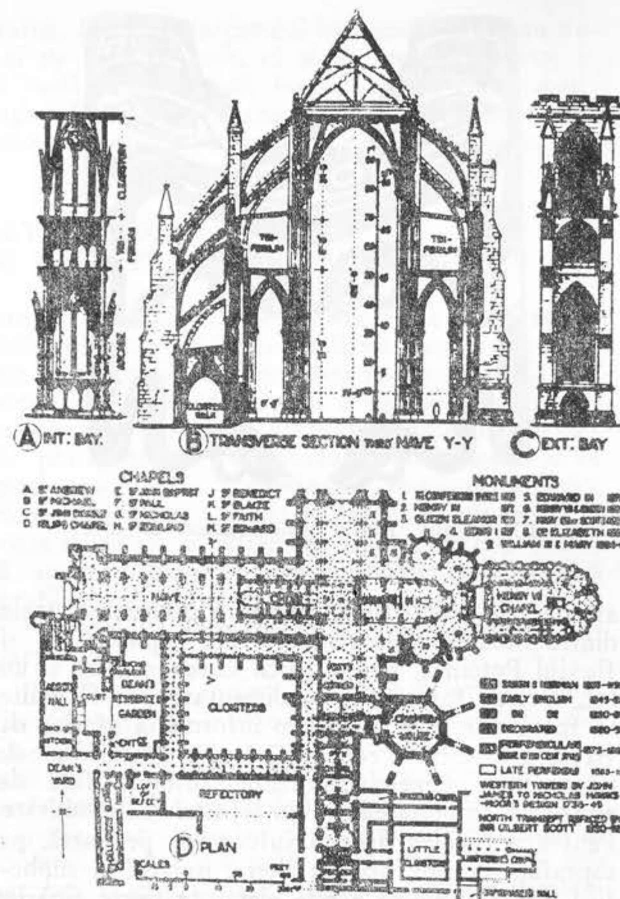
Exemple asemănătoare de imagini bidimensionale bazate pe o informație clară și neambiguă care nu pot fi reprezentate fotografic pot fi găsite astăzi în desene reprezentaționale, precum hărțile și planurile arhitecturale. O fotografie aeriană a unei secțiuni din orașul Washington (fig. 150), stabilește o imagine asemănătoare în multe privințe cu aceea cuprinsă în harta din fig. 151. Se disting



LII. Motiv Haida reprezentînd un urs.

arterele de circulație importante precum și unele dintre monumentele renumite ale capitalei, ca și fluviul Potomac, parcul Rock Creek precum și un lac. Detalii fotografice suplimentare pot fi găsite în fotografie, dar să vedem informația oferită de hartă și care nu e conținută în fotografie: numele districtelor, numerele străzilor, distanța față de alte orașe, amplasarea școlilor și instalațiilor militare. Pentru a furniza această informație pe hartă, pe suprafața ei sînt tipărite litere, numere și simboluri. Fiecare dintre aceste elemente negre tipărite ocupă o porțiune de hîrtie ce nu poate fi ocupată de alt element negru. Mult din ceea ce ar fi putut fi desenat pe hartă nu a fost inclus. Fapte precum datele geologice, etnografice și agricole sînt omise, ele fiind în afara scopurilor hărții. De asemenea, informația necesară inclusă umple tot spațiul folosibil. Adăugarea mai multor semne negre ar reduce lizibilitatea și ar îngreuia identificarea datelor necesare cititorului.

Secțiunea și planul pentru Westminster Abbey (fig. LIU) comunică informații privitoare la forma



LIII. Westminster Abbey, Londra, secțiune și plan.

și spațiul real, necesare celui ce studiază arhitectura gotică. Detalii de construcție, cote măsurabile și poziția relativă a părților clădirii sînt transmise într-o modalitate reprezentațională ce are completitudinea desenului Haida. În ilustrație sînt incluse chiar și date istorice semnificative, furnizîndu-i privitorului un material imposibil de inclus în reprezentări fotografice.

REPREZENTAREA FORMEI ŞI SPAŢIULUI ÎN PICTURĂ ŞI DESEN

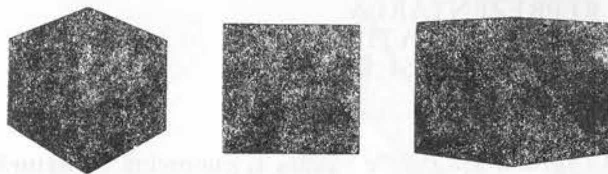
Forma

O formă, așa cum e văzută și cunoscută în natură, reflectă lumina și iese în relief pe un fundal contrastant. Ea poate fi atinsă, forma, textura și greutatea ei pot fi simțite. Putem merge în jurul ei. Procesul exact de cunoaștere constituie o parte a percepției, complicată și, pînă în prezent, incomplet elucidată, dar s-a stabilit că reacția la formele obiectelor stă pe primele trepte ale dezvoltării perceptuale a omului.

Pentru a reprezenta o formă tridimensională pe un plan al unui desen sau al unei picturi, artistul trebuie să izoleze unele aspecte vizuale fundamentale ale formei alese și, cu ajutorul unuia sau mai multora dintre elementele sale plastice, să reproducă acel aspect pe suprafața sa de lucru, astfel încît privitorul să poată recepționa cu un sentiment al recunoașterii.

În acest scop, elementul liniei poate fi folosit în mai multe feluri. Metoda cea mai importantă este poate linia desenată executată prin deplasarea unui instrument de marcare pe suprafața imaginii, astfel încît semnele ce îi înregistrează traseul să se conformeze conturului sau siluetei generale a obiectului de reprezentat. O siluetă se poate realiza și prin pictarea unei suprafețe colorate, ale cărei margini, în contrast cu fundalul, sînt percepute ca un hotar liniar al formei. Atît linia desenată cît și marginile liniare ale culorii sînt utilizate pentru a defini forme în desenul chinezesc în tuș din secolul al XIII-lea, reprodus în fig. 152.

Totuși, foarte puține forme găsite în natură sînt la fel de simple ca acelea din desenul lui Mu-Ch'i. Formele naturale sînt alcătuite cel mai adesea dintr-un număr de mase și planuri corelate, fiecare dintre acestea avînd o configurație unică, și alăturîndu-se pentru a cuprinde o unitate mai mare. O formă atît de simplă cum este cubul din fig. 128 e greu de reprezentat în mod adecvat în



LIV. Un cub fotografiat în profil din trei puncte de vedere.

siluetă (fig. LIV), deoarece poziția și relația dintre cele șase fețe pătrate nu e clar indicată de un simplu contur. Corpul omenesc e alcătuit din șase subsecțiuni formale majore — torsul, capul și cele patru membre. Numai cînd corpul e reprezentat în picioare și într-o poziție frontală, cu brațele și picioarele puțin îndepărtate de tors (fig. 158), silueta îi oferă privitorului o cantitate semnificativă de informație clară. De îndată ce figura se încovoaie sau se întoarce cu spatele la privitor, formele separate ale brațelor, picioarelor, capului și torsului nu mai pot fi definite cu certitudine. Se pierde, de asemenea, și informația mai detaliată despre pozițiile formelor mai mici — ochi, nas, urechi și gură la cap; degete la membre; suprafețele și pliurile pielii la tors (fig. 159).

Pentru a defini componentele ce există fizic în cadrul limitelor unei siluete, artistul poate introduce linii sau margini care divid forma exterioară mare. El poate aranja aceste linii astfel încît ele să sugereze pozițiile relative și dimensiunile părților. În fig. 160, pictorul grec de vase Douris a folosit linii interioare pentru a indica separarea dintre picioare și printr-o aparentă suprapunere parțială, la fiecare figură se arată suprapunerea unui picior peste celălalt. În figura din stînga, o succesiune de suprapuneri definește clar pozițiile relative ale brațului stîng, grămada veșmintelor, cei doi sîni și, în sfîrșit, brațul drept, fiecare la rîndul său ascuns parțial de formele reprezentate ca fiind mai aproape de observator. La o scară mai mică, degetele de la mîini și de la picioare ale

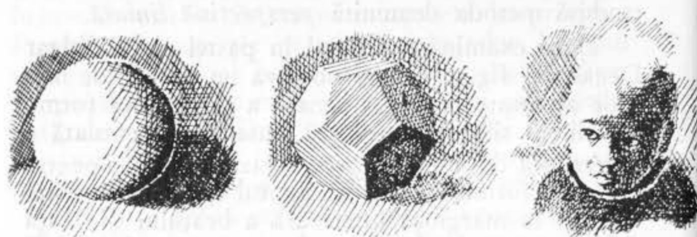
celor două figuri formează suprapuneri progresive. Atît contururile exterioare cu suprapuneri cît și cele interioare pot fi găsite în gravura în lemn din secolul al XVIII-lea a artistului japonez Katsukawa Shunshō (fig. 161) și la capul desenat de Henri Matisse (fig. 162). În istoria artei s-a recunoscut de foarte timpuriu că atunci cînd corpuri geometrice rectangulare sînt plasate astfel încît o muchie verticală e evident mai apropiată de privitor decît alta, muchiile orizontale par să se încline în sus sau în jos pe măsură ce se retrag. Această iluzie stă la baza metodei de reprezentare folosite de muraliștii romani timpurii din pictura arhitecturală reprodusă în fig. 163. De notat că unghiurile folosite pentru sugerarea retragerii muchiilor clădirii nu sînt egale și nici nu par a se conforma unei scheme globale consecvente. Artiștii mai tîrzii au utilizat un sistem ce determina unghiurile folosite pentru a desena muchiile formelor în retragere, dar abia în secolul al XV-lea a fost introdusă metoda denumită *perspectivă liniară*.

Dacă examinăm desenul în pastel al lui Edgar Degas din fig. 140 vom observa un număr de metode adoptate de artist pentru a reprezenta forma figurii. O siluetă exterioară puternic accentuată e întreruptă de linii care secționează marginea pentru a sugera forme suprapuse. Faptul este cu deosebire evident la marginea interioară a brațului din față care se apropie de corp. Într-o progresie ce dă senzația de forme mișcîndu-se în jos și înapoi, brațul se suprapune pieptului care la rîndul său se suprapune pliului de piele de deasupra abdomenului. La marginea superioară a brațului o altă progresie trece de la umăr la cap, la prosop, la curbura brațului și în cele din urmă la umăr. Relația unghiulară a marginilor ce reprezintă brațele situează clar cotul stîng cel mai aproape de observator, mîna și umărul stîng retrăgîndu-se mai adînc în interiorul compoziției. Degas a utilizat și alt procedeu. A desenat brațul drept la o scară mai mică decît brațul stîng. Diferența dintre cele

două forme care în mod normal au o mărime iden-

tică e percepută ca o diferență în distanța față de privitor.

Pentru reprezentarea formei, artistul poate folosi, pe lîngă linie și margine, analoguri grafice pentru jocul luminii pe suprafețele obiectelor tridimensionale. Iluminarea dintr-o singură sursă luminoasă va cădea pe un obiect tridimensional sub forma unui model consecvent. De obicei suprafețele aflate cel mai aproape de lumină vor primi cea mai mare iluminare, iar suprafețele opuse sursei de lumină vor primi proporțional mai puțină iluminare. Forma obiectului influențează modelul suprafețelor luminoase și întunecoase produse în acest fel. Reprezentînd lumina de pe forme prin suprafețe gradate de culori întunecate și luminoase pe suprafața bidimensională a picturii sau desenului, artistul poate combina acest procedeu cu acela al liniilor de contur, contribuind astfel și mai mult la iluzia formei (fig. LV).



LV. Reprezentarea formei prin zone întunecate și luminoase, luminate dintr-o singură sursă.

Studiul diagramatic stilizat făcut de Albrecht Dürer asupra capului omenesc cu ajutorul planurilor accentuate (fig. 164) arată cum pot fi utilizate tonurile închise și deschise într-un desen pentru a intensifica linia în zugrăvirea formei. Portretul din fig. 165 de același artist e un exemplu al jocului de lumină și umbră folosit în mod subtil și sensibil pentru a amplifica reprezentarea unor forme deja conturate de marginile lor. Umbrirea nu realizează însă ea singură aparența volumului. Dacă s-ar elimina total umbrirea, lăsînd numai

contururile exterioare și interioare, indicarea în mare a formei ar rămîne clară.

Pe scurt, se poate spune că iluzia formelor tridimensionale poate fi creată în artele bidimensionale printr-o varietate de metode dintre care s-au discutat și exemplificat următoarele:

1. Linia desenată sau contrastul marginal al unei suprafețe cromatice poate servi drept echivalent pentru silueta subiectului.

2. Contururile interioare pot oferi informații privitoare la formele secundare mai mici din interiorul conturului.

3. Atît marginile cît și liniile pot fi suprapuse parțial pentru a indica trăsăturile mai apropiate și mai depărtate ale formei globale.

4. Liniile oblice au capacitatea de a sugera retragerea în adîncime a planurilor cu muchii paralele.

5. Prin reducerea scării e posibil să se reprezinte depărtarea mărită a formei de privitor.

6. Și, în sfîrșit, umbrirea cu tonuri închise și deschise în cadrul formelor desenate poate reprezenta modelul creat atunci cînd cade lumina pe suprafețele unui obiect tridimensional, descriindu-se astfel configurarea formei sale totale.

Toate aceste metode, concepute mai mult sau mai puțin liber, au fost adoptate în diferite perioade din istoria artei pentru a comunica percepția artistului. Mult mai supus unor reguli și controale rigide pentru artist e sistemul de perspectivă liniară folosit în reprezentarea formei și spațiului tridimensional. Acest sistem, bazat pe principii matematice și optice formulate de către artiști în timpul Renașterii timpurii din Italia, a rămas virtual necontestat în arta civilizațiilor occidentale vreme de aproape cinci veacuri ca metoda corectă de a simula masa, profunzimea și extensiunea lumii fizice în cadrul limitelor bidimensionale. Ne vom ocupa de ea ceva mai încolo în acest capitol. Mai întîi ar fi însă util să examinăm cîteva alte mijloace de transmitere a senzației de spațialitate în pictură și desen.

Spațiul

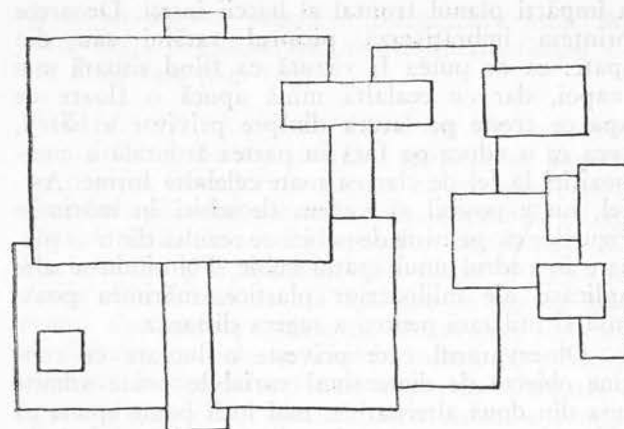
Unele dintre metodele de a reprezenta spațiul pe o suprafață bidimensională sînt comparabile cu acelea folosite pentru producerea echivalentelor formei. În realitate, orice formă tridimensională din natură ocupă un spațiu, iar distanța dintre partea din față și cea din spate a unei forme constituie o dimensiune spațială măsurabilă. Putem remarca progresiunea de forme obținută de Degas în pictura din fig. 140, dar la fel de semnificativ e să consemnăm spațiul indicat dintre umărul stîng și îndoitura brațului drept.

În natură, forma rămîne constantă, chiar dacă spațiul ocupat de ea s-ar putea schimba. Cu alte cuvinte, o sferă arată și e simțită la fel indiferent dacă ocupă un loc pe o masă sau pe alta. Spațiul însă nu e doar volumul ocupat de o formă; el poate fi și distanța dintre forme. Unele forme pot fi percepute ca fiind în fața altora. Ele pot fi găsite strîns apropiate sau mult depărtate. O formă poate fi deasupra sau dedesubtul alteia.

Artiștii care au dorit să reprezinte pe o suprafață plană relațiile spațiale dintre formele din natură, au folosit în mod tradițional una sau mai multe dintre metodele următoare:

1. Planuri parțial suprapuse
2. Variații în mărime
3. Poziția de pe planul picturii
4. Perspectiva liniară
5. Perspectiva aeriană
6. Modificarea culorii

PLANURI PARȚIAL SUPRAPUSE. Figura 166 înfățișează un exemplu tipic al utilizării suprapunerii pentru a indica dispunerea formelor în adîncime. În acest panou din secolul al XIII-lea, pictat de un pictor toscan, forma Pruncului se suprapune peste o parte din forma Maicii Domnului. Această metodă simplă indică privitorului că Pruncul e plasat în fața mamei. La fel, Maica Domnului e situată mai aproape de privitor decît spătarul tronului, iar mîna îi stă evident în fața corpului, totul indicat prin suprapunere.



LVI. Planuri suprapuse pentru a indica adîncimea.

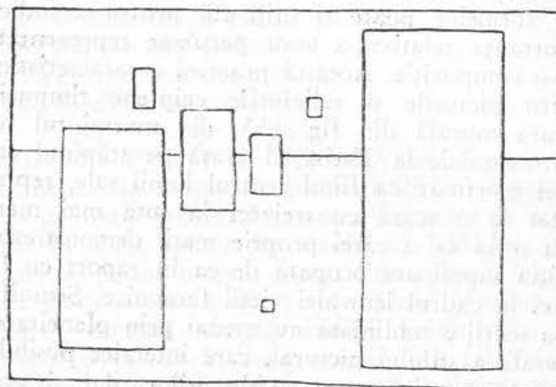
Suprapunerea devine adeseori mult mai complicată decît cea ilustrată în exemplu (fig. LVI). Mai multe planuri se pot suprapune în succesiune sau unele planuri pot apărea ca fiind transparente, astfel încît iluzia de a privi printr-un plan frontal spre unul posterior intensifică senzația privitorului de spațiu tridimensional (fig. 141).

VARIAȚII ÎN MĂRIME. Variația în mărimile formelor poate fi utilizată pentru a indica importanța relativă a unor persoane reprezentate într-o compoziție. Această practică e caracteristică pentru picturile și reliefurile egiptene timpurii. Pictura murală din fig. 153, din mormîntul lui Nem-amon de la Theba, îl arată pe stăpînul camerei mortuare ca fiind centrul lumii sale, reprezentat la o scară cu treizeci la sută mai mare decît soția sa, a cărei proprie scară demonstrează poziția superioară ocupată de ea în raport cu fiica ei în cadrul ierarhiei vieții faraonice. Semnificația scării e subliniată nu numai prin planeitatea generală a stilului pictural, care interzice posibilitatea retragerii într-un spațiu adînc, dar și prin plasarea figurilor pe o singură linie de poză. Ele

stau direct pe ea, o mică barcă, ce le face să pară

a împărţi planul frontal al bărcii înseşi. Deoarece prinţesa îmbrăţişează piciorul tatălui său din spate, ea ar putea fi văzută ca fiind situată mai înapoi, dar cu cealaltă mînă apucă o floare de apă ce creşte pe latura dinspre privitor a bărcii, ceea ce o aduce pe faţă în partea frontală a compoziţiei la fel de clar ca toate celelalte forme. Astfel, nu e posibil să vedem deosebiri în mărimile figurilor ca pe nişte deosebiri ce rezultă dintr-o plasare în cadrul unui spaţiu cubic. Folosindu-se alte aplicaţii ale mijloacelor plastice, mărimea poate însă fi utilizată pentru a sugera distanţa.

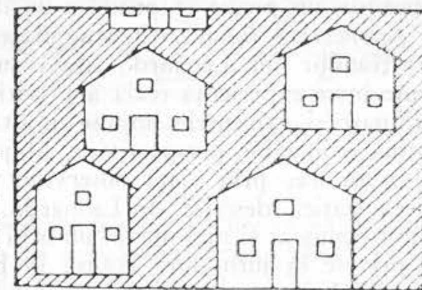
Observatorul care priveşte o lucrare ce conţine obiecte de dimensiuni variabile poate admite una din două alternative: mai întîi poate spune că obiectele reprezentate sînt de fapt de mărimi diferite în natură; sau poate spune că ele sînt de aceeaşi mărime, dar că diferenţa de mărime din reprezentare corespunde unei diferenţe de distanţă dintre obiecte şi poziţia observatorului (fig. LVII). Această interpretare spaţială a diferenţei dimensionale se aplică nu numai obiectelor presupuse a fi identificate ca mărime, dar şi obiectelor ce au acceptat mărimi proporţionale; cu alte cuvinte, un om este mai mic decît o casă, şi ca atare reprezentarea unei case desenate la dimensiuni mai mici



LVII. Variaţii ale mărimii pentru a indica poziţia în adîncime.

decît un om va sugera o diferenţiere mult mai mare decît o comparaţie asemănătoare făcută între două case (fig. 168).

POZIŢIA PE PLANUL PICTURII. În unele picturi sistemul de reprezentare spaţială se bazează pe poziţia formelor în raport cu marginile inferioare ale planului picturii. Această metodă e frecvent întîlnită în opera artiştilor occidentali din Evul Mediu şi a artiştilor din China şi Japonia. Acele obiecte care se afă aproape de partea inferioară sînt mai apropiate de observator, indicînd că distanţa spaţială se schimbă odată cu poziţiile corespunzătoare măsurate de la partea inferioară a operei (fig. LVIII). Uneori, acest sistem e combinat cu modificări ale mărimii, dar nu e neobişnuit să întîlnim opere în care poziţia şi mărimea nu sînt corelate în reprezentarea spaţială.



LVIII. Retragerea în adîncime a formelor, indicată de raportul lor cu marginea inferioară.

Duccio, un artist italian din secolul al XIV-lea, a pictat un tablou cu *Schimbarea la faţă a lui Hristos* (fig. 168), în care şase figuri sînt reprezentate pe o înălţime stîncoasă. Figurile sînt grupate pe două rînduri de cîte trei. Nu poate încăpea nici o îndoială că artistul a intenţionat ca rîndul superior de figuri să pară a fi în spatele formelor din grupul inferior şi, de fapt, ele par plasate astfel. Aici nu se foloseşte nici un fel de suprapunere pentru a realiza acest efect, iar mărimea figurilor nu contribuie cu nimic la reprezentarea adîncimii, deoarece grupul inferior e ceva mai mic decît cel de deasupra. Poziţia formelor

în raport cu marginea inferioară a picturii e aceea care servește să sugereze distanțele lor respective față de observator.

PERSPECTIVA LINIARĂ. „Ia un geam cît o jumătate de coală și ține-l bine înaintea ochilor, adică între ochi și obiectul pe care vrei să-l pictezi. Apoi, îndepărtează-ți cu două treimi de braț ochiul de mai sus-zisul geam, înțepenește-ți și capul cu ceva, într-așa fel încît să nu-l mai poți mișca. Pe urmă închide sau acoperă-ți un ochi, și cu un penel sau condei însemnă pe geam tot ce apare pe el. Apoi copiază cu hîrtie străvezie pe-o hîrtie bună. . ."

Acest citat din caietele de însemnări ale lui Leonardo da Vinci e cea mai importantă descriere din secolul al XV-lea de către un artist a „modului de a reprezenta corect o scenă". Urmînd acest procedeu, un pictor ar produce un desen construit în *perspectivă liniară.* O examinare atentă a instrucțiunilor lui Leonardo arată unele inconsecvențe între experiența reală a privirii lumii înconjurătoare și exigențele impuse artistului dornic să obțină o imagine perspectivică. Majoritatea oamenilor nu trec prin viață observînd lumea în maniera statică descrisă de Leonardo. Ei nu-și țin capul nemișcat și nici nu țin un ochi închis în timp ce privesc în jurul lor. Totuși, în Europa secolului al XV-lea, perspectiva liniară a părut a oferi, așa cum continuă să le pară și azi multora, un mijloc de a desena o imagine, mijloc pe care atît artistul cît și publicul îl putea considera drept o reprezentare precisă a lumii reale pe o suprafață plană. Nici un desen rămas de la Leonardo nu ilustrează metoda lui de desen precis cu ajutorul unui instrument, dar gravura în lemn a lui Dürer din fig. LIX înfățișează un aparat asemănător celui descris de maestrul italian.

O analiză a unei picturi executate după metoda perspectivei liniare ar dezvălui anumite caracteristici de bază ale tuturor construcțiilor în perspectiva liniară. Acestea sînt:



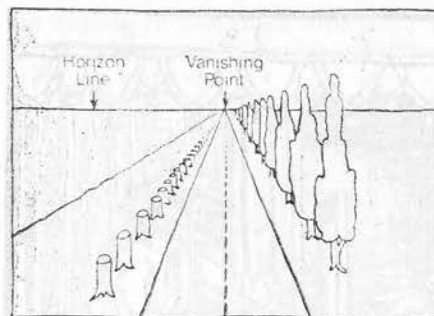
LIX. Albrecht DÜRER. *Artist desenînd portretul unui bărbat.*

1. Toate liniile paralele existente în natură par a converge într-un punct din desen. Acesta e numit „punctul de fugă" (fig. LX).

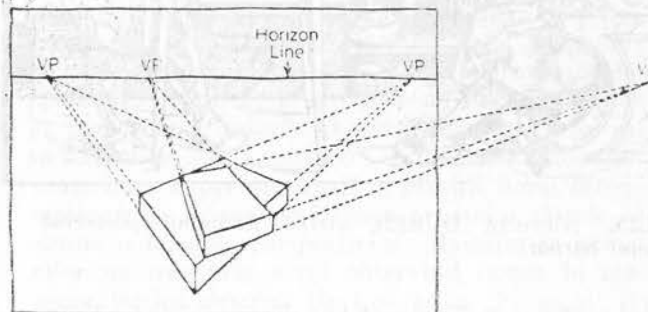
2. Pentru fiecare grup de paralele există un punct de fugă diferit, dar toate punctele utilizate pentru a construi obiecte paralele cu linia de bază există pe aceeași linie orizontală. Această linie se numește „linie de orizont" (fig. LXI).

3. Formele rotunde sînt desenate ca și cum ar fi înscrise în dreptunghiuri cu laturile tangente la curbe (fig. LXII, 169).

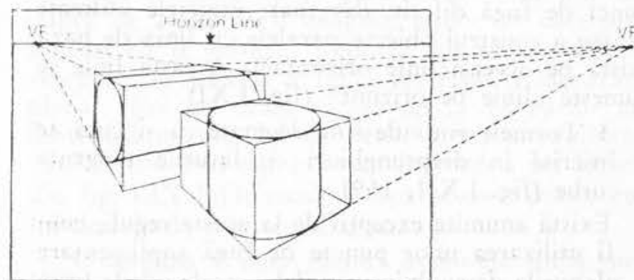
Există anumite excepții de la aceste reguli, cum ar fi utilizarea unor puncte de fugă suplimentare în planurile desenului neparalele cu planul de bază și utilizarea unui punct de fugă în care converg paralelele verticale din obiectele văzute din puncte



LX. Convergența liniilor paralele către punctul de fugă.



LXI. Puncte de fugă multiple și linia de orizont.



LXII. Construirea în perspectivă liniară a unor obiecte rotunde.

de vedere superioare sau inferioare extreme; dar ele nu-l privesc pe cititor pentru că nu alterează ideea fundamentală a acestei descrieri.

Așa cum notam în secțiunea despre reprezentarea formei, liniile oblice ce reprezintă paralele retrăgîndu-se din planul picturii au fost uneori întrebuințate pentru a sugera volumul fără ca sugestia să fie făcută în cadrul unui sistem de perspectivă liniară autentică (fig. 163). La fel, aranjamentul diagonal al formelor poate fi utilizat pentru a indica diferențe spațiale. Pentru a fi efective, aceste diagonale nu trebuie să se conformeze unui sistem consecvent de perspectivă liniară. În fig. 170, formele în retragere ale crucilor și ale laturilor turnurilor sînt desenate cu linii oblice paralele. Indicațiile spațiale depind în primul rînd de formele suprapuse, dar, pe lîngă ele, artistul și-a plasat figurile, îndeosebi pe acelea din spatele lui Hristos, într-o progresiune diagonală către partea din spate a grupului principal.

Frank Stella, un pictor american contemporan, s-a folosit de același principiu pentru sugerarea spațiului, dar l-a întrebuințat sub o formă nouă (fig. 154). Stella și-a întins pînza pe un cadru neregulat spre a o face să se conformeze dispunerii benzilor din pictura sa. Suprafețele de culoare plată și muchiile definite ale pînzei cu acest format subliniază bidimensionalitatea picturii, dar benzile diagonale, împreună cu porțiunea diagonală a pînzei de acest format sugerează o relație spațială tridimensională. Conflictul dintre aceste două efecte reciproc inconsecvente investește pictura lui Stella cu o tensiune psihologică surprinzătoare într-o operă atît de simplă ca idee și execuție.

PERSPECTIVA AERIANĂ. Altă metodă de reprezentare a spațiului, combinată adeseori, după secolul al XVI-lea, cu perspectiva liniară, a fost *perspectiva aeriană.* În această tehnică artistul aproximează fenomenul atmosferic observabil prin care formele distante își pierd definirea precisă a marginilor și apar mai estompate și mai puțin

distincte decît obiectele aflate aproape de observator. În perspectiva aeriană artistul pictează forme depărtate în culori mai luminoase și mai puțin strălucitoare decît pe acelea din prim plan. Artistul atenuează de asemenea contururile acestor forme, astfel încît ele par să se dizolve în suprafețele învecinate. Să notăm în pînza lui Velázquez *Predarea orașului Breda* (fig. 155) contrastul puternic dintre suprafețele închise și deschise din planul frontal și să comparăm această porțiune a picturii cu formele din planul îndepărtat.

SCHIMBAREA CULORII. Culoarea unei forme poate diferi de culoarea altei forme în mai multe feluri. Ea poate fi mai deschisă sau mai închisă. Ea poate fi mai mult sau mai puțin strălucitoare. Și, în sfîrșit, dar poate mai evident, o culoare se poate deosebi de alta prin poziția ocupată de ea în spectru. Identificarea culorilor amplasate de-a lungul spectrului e denumită cu cuvintele obișnuite asociate culorii — roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, violet.

Așa cum notam mai sus, perspectiva aeriană utilizează schimbări în calitatea închisă și deschisă și schimbări în strălucirea culorii pentru a indica distanța. Unii pictori au intensificat iluzia de perspectivă aeriană dîndu-le formelor îndepărtate din picturile lor o tentă albăstruie, dar în general perspectiva aeriană nu derivă din schimbarea culorii folosite ca un procedeu de a crea un simulacru de relații spațiale.

La culorile spectrului se face adeseori referire ca membre ale grupului „cald" sau „rece". Această diviziune plasează culorile apropiate de extremitatea roșie a spectrului în familia caldă. Cele învecinate cu extremitatea albastră sînt numite reci. În anumite condiții, culorile calde dau iluzia că sînt mai apropiate de privitor decît culorile reci, și unii artiști au exploatat această calitate pentru a intensifica distanța spațiului din picturile lor. Pictînd formele din prim plan în culori relativ mai calde și formele din fundal în culori relativ mai reci, artistul poate intensifica

senzația de spațiu. Cuvîntul „relativ" e important aici, căci e posibil să avem un roșu care să fie mai rece decît altul, adică un roșu cu puțin albastru în el va părea mai rece decît unul fără nuanță de albastru. Dacă schimbarea culorilor spectrale e folosită consecvent, roșul mai cald va fi, aparent, în fața roșului mai rece.

Alte indicații spațiale devin posibile prin utilizarea *consecventă* a variației cromatice în cadrul anumitor calități caracteristice ale culorii — valoarea, luminozitatea sau diferența spectrală. În fiecare caz artistul face din schimbarea culorii un echivalent pentru schimbarea distanței spațiale, și în fiecare caz succesul metodei întrebuințate e direct legat de consecvența cu care o întrebuințează. Tipurile de schimbare cromatică aptă de a crea iluzia spațiului ar putea fi următoarele:

1. Variații în luminozitate, culorile cele mai strălucitoare în prim plan, culorile mai puțin strălucitoare retrăgîndu-se progresiv spre fundal (fig. 156).

2. Variații pe o singură culoare din spectru în opoziție cu un fundal pictat într-o singură culoare diferită. Culorile care variază în contrast față de fundal par a înainta proporțional cu contrastul lor. Dacă fundalul ar fi pictat în roșu, formele pictate în verde, care este culoarea aflată în cel mai mare contrast cu roșul, s-ar separa de roșu în modul cel mai evident și ar părea, așadar, cea mai îndepărtată de el. Formele roșu-violet din acest sistem ar fi mai apropiate de roșu și, așadar, nu atît de apropiate de prim plan (fig. 157).

REPREZENTAREA PERCEPȚIILOR SPAȚIO-TEMPORALE

Imaginea fotografică e remarcabil de asemănătoare cu imaginea în perspectivă liniară în ceea ce privește redarea profunzimii. În realitate, aparatul fotografic întrunește exigențele impuse de Leonardo pentru producerea unei imagini exacte. Ca

instrument cu un singur ochi ce nu se mişcă în timp ce „priveşte" scena din faţa sa, camera imobilă nu necesită hamul restrictiv de care ar avea nevoie un om în timp ce ar executa imaginea. Foaia de sticlă pe care e desenată scena e înlocuită de suprafaţa plană a filmului fotografic din spatele obiectivului. Imaginea produsă de aparatul fotografic pare a fi forma supremă de reprezentare tridimensională, şi totuşi, în secolul al XIX-lea, un număr de artişti au simţit nevoia să reprezinte unele aspecte ale „realităţii" ce nu erau comunicate nici de fotografie şi nici de sistemele echivalente manuale de perspectivă liniară ale acesteia.

Aparatul fotografic nu e mişcat atunci cînd e folosit pentru a face o fotografie statică. Artistul care produce desenele cu redare bazată pe perspectiva liniară lucrează ca şi cum ar percepe lumea pe baza unei vederi simple, monooculare, în care nici ochiul, nici capul nu se mişcă în timpul percepţiei. El acţionează ca un aparat fotografic.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea, perioadă în care îşi făcea apariţia noua industrie şi tehnologie, ideea schimbării şi mişcării era în aer pretutindeni. Transporturile se dezvoltau. Locomoţia cu abur pe uscat şi pe apă sporea senzaţia de schimbare dinamică în lume. Pentru savanţi ca Darwin şi Maxwell, lumea şi oamenii care o locuiau erau părţi ale unei condiţii schimbătoare. Unii dintre artiştii care au trăit în această perioadă au reacţionat la aceleaşi forţe care îi influenţau pe savanţi. Ei au văzut în jurul lor o lume în plină schimbare, o lume ce nu mai putea fi considerată drept o serie statică de forme, spaţii şi acţiuni. Perspectiva liniară era produsul unei lumi care se vedea ca o serie de vederi neschimbătoare, separate, o lume care putea accepta că reprezentarea ca cea mai exactă era aceea percepută din punctul de vedere al observatorului imobilizat descris de Leonardo.

Cititorul este rugat să-şi ridice ochii de pe această pagină. Privind în jurul camerei în care se găseşte, vede oare camera dintr-o poziţie fixă? Procesul normal al percepţiei impune ca observa-

torul să-şi mişte ochii, capul şi foarte des şi întregul corp în timp ce percepe spaţiul din jurul său. Spaţiul şi formele dinăuntrul lui nu sînt văzute toate deodată, dintr-un singur punct de viziune. Ele sînt descoperite cîte o parte de fiecare dată, fiecare mişcare a observatorului, cu ochii sau cu trupul, oferindu-i o vedere diferită. Şi totuşi, dacă ar fi să facem o fotografie statică a acestei camere, ea ar putea fi înfăţişată numai din poziţia staţionară a aparatului fotografic din momentul executării fotografiei (fig. 171). Imaginea luată de aparatul fotografic şi de percepţia complexului ochi-psihic ar putea fi asemănătoare (deşi nu identice) în timpul fiecărei fixări separate a ochiului în timp ce priveşte camera, dar percepţia camerei se bazează pe numeroase fixări, iar perceperea unui peisaj vast sau aceea a unei mese înguste se realizează în acelaşi fel.

Cum oare poate atunci artistul, lucrînd cu un material care-i pretinde să-şi reprezinte percepţiile pe o singură suprafaţă plană, să-şi comunice percepţia încăperii, aşa cum a văzut-o el însuşi? O poate face prin separarea suprafeţei picturii în secţiuni separate şi plasînd în fiecare secţiune o imagine diferită, văzută dintr-un singur punct de observaţie (fig. 178). Sau aceasta se poate realiza combinînd un număr de vederi separate în interiorul formatului unei picturi unice şi reprezentînd fiecare porţiune a camerei aşa cum a fost văzută din poziţia necesară pentru a o privi în modul cel mai confortabil. Această tehnică e metoda imaginată de Paul Cézanne (fig. 172), un pictor francez din secolul al XIX-lea, şi continuată apoi în secolul al XX-lea de către un grup de artişti cunoscuţi sub numele de cubişti.

Paul Cézanne s-a născut în 1839 în sudul Franţei. Formarea sa ca pictor a avut loc într-o perioadă de mari şi semnificative schimbări. Viaţa politică, economică şi socială a Europei era în fierbere. Revoluţiile politice de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, combinate cu revoluţia industrială care începea cam în acelaşi timp, erau însoţite de dezvoltări comparabile în tehnologie şi ştiinţă.

Cézanne, rezervat și perseverent ca personalitate, a trezit prea puțin interes prin aspectul său personal sau prin felul său de viață, dar pictura lui a fost tot atît de revoluționară ca și celelalte forțe care se agitau în Europa acelor vremuri (fig. 172).

Formele tradiționale de pictură și desen care stăteau la baza artelor în secolul al XIX-lea erau prelungiri ale proceselor inițiate în timpul Renașterii. Perspectiva liniară constituia etalonul necontestat pentru reprezentarea formei și spațiului în vocabularul artistului. Chiar și pictorii controversați, contemporani cu Cézanne, impresioniști precum Claude Monet și Camille Pissarro, utilizau în reprezentarea formelor o construcție perspectivică liniară tradițională. Controversa stîrnită de operele lor privea modul de folosire a culorii și metodele de aplicare a acesteia utilizate de ei, dar în esență ei urmau tradiția Renașterii ori de cîte ori desenau forme în spațiu (fig. 19; fig. 33; fig. 65, 66). Construcția iluziei spațiului se baza pe linia de orizont unică și pe punctul de viziune fix.

Fotografia unei mese și a obiectelor de pe ea din fig. 179 este echivalentul, în datele ei structurale de bază, al unui desen în perspectivă liniară. Obiectivul unic al aparatului fotografic a prins întreaga scenă fără a-și schimba poziția, întocmai cum îl sfătuise Leonardo pe artist să privească scena din fața lui. Cele patru fotografii din secvența următoare (fig. 180) au fost luate toate din aceeași poziție, dar aparatul fotografic a fost orientat către porțiuni separate ale mesei, într-un mod foarte asemănător cu acela în care un privitor și-ar arunca ochii către părți diferite ale mesei. Combinînd segmente ale fotografiilor (fig. 181) și construind astfel un montaj mixt, putem ajunge la o reprezentare a mesei care se deosebește considerabil de o reprezentare în perspectivă.

Care imagine oferă o reprezentare mai exactă a mesei? La această întrebare nu se poate răspunde, deoarece, așa cum notam mai înainte, diferența dintre imagini nu se datorește exactității lor, ci tipului de informație pe care o înfățișează. Reprezentarea perspectivică pare a accentua formele

obiectelor, permițîndu-i privitorului să „citească" detaliul într-o unică fracțiune de timp, coerentă și izolată. Reprezentarea lor mixtă îi furnizează privitorului o senzație de dinamism, a experienței vederii. Tocmai acest tip de reprezentare a devenit un aspect important al operei lui Cézanne. Să notăm în natura sa moartă (fig. 172) asemănările cu fotografia mixtă. Marginea posterioară a mesei se frînge și se înalță, la fel ca și marginea anterioară. Sticla e desenată cu un număr de deplasări la stînga pe măsură ce se înalță de pe masă, dîndu-i un aspect conicizat. La fel, farfuria pe care sînt așezate franzeluțele e desenată dintr-un punct de viziune pentru conturul stîng și din altul, mai înalt, pentru conturul drept. Strădaniile lui Cézanne de a picta un nou gen de reprezentare formală și spațială făceau parte dintr-o investigație artistică pe care a desfășurat-o de-a lungul întregii sale cariere de pictor. Cercetarea sa de pionierat în domeniul reprezentării spațiale neperspectivice a avut o înrîurire majoră asupra artei secolului al XX-lea.

La Paris, în timpul primului deceniu al acestui secol, Georges Braque, Juan Gris și Pablo Picasso au conlucrat în vederea extinderii conceptului de reprezentare a unei experiențe vizuale nonstatice. Stilul rezultat din studiile lor e numit cubism analitic (fig. 182—184). În pictura lor din această perioadă putem urmări dezvoltarea unei complexități constructive tot mai mari, punct de viziune multiplu combinat cu punct de viziune multiplu pînă cînd marginile parțial suprapuse ale vederilor separate au devenit atît de numeroase, încît obiectele sfidează identificarea.

Mișcarea și schimbarea îi fascinau pe mulți oameni la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru. În Statele Unite, încă de prin anii 1880, Eadweard Muybridge făcea experimente cu fotografii stop-cadru ale unor subiecți umani și animali în mișcare (fig. 185). Un interes asemănător pentru reprezentarea mișcării a dus la apariția sistemului futurismului, propus anume de către un grup de artiști italieni într-un

manifest publicat în 1909 şi bine exemplificat de opera lui Giacomo Balla (fig. 62), unul din membrii fondatori ai grupului. Aceşti artişti transmiteau senzaţia mişcării zugrăvind o succesiune de poze prinse într-o acţiune oprită, una după alta, în cursul mişcării, sau prin forme derivate din suprapunerea parţială a unor atare poze, ca în bine-cunoscutul *Nud coborînd pe o scară*, de Marcel Duchamp (fig. 186).

REPREZENTAREA CULORII ŞI LUMINII

Conştiinţa despre lumea fizică nu se limitează la forme şi spaţii. Descrierile unor obiecte se pot referi la fel de bine la culoarea ca şi la forma şi textura lor. „Haina e cafenie." Un mod de a realiza un echivalent al acelei afirmaţii este de a desena forma unei haine şi de a colora suprafaţa mărginită de formă cu nuanţa unică a culorii de fond indicate. Această metodă de reprezentare a culorii poate fi întîlnită în fig. 173, o stampă japoneză din secolul al XVIII-lea. Haina e însă oare totdeauna văzută într-o culoare uniform cafenie? Cînd pentru reprezentarea formei se utilizează umbra, culoarea hainei e înfăţişată mai deschisă în suprafeţele luminate şi mai închisă în suprafeţele umbrite. Cafeniul hainei ar fi numit „culoarea locală" a acesteia, dar această culoare specifică ar fi numai unul din numeroase cafeniuri diferite pe care pictorul ar trebui să le folosească pentru a crea iluzia unei haine cafenii văzute în condiţii de lumină naturală. Acest sistem de reprezentare cromatică, şi anume culoarea locală umbrită, a fost folosit de-a lungul întregii Renaşteri (fig. 174), fiind curent încă şi astăzi.

Folosirea culorii locale umbrite pentru reprezentarea culorii din natură nu i-a satisfăcut întru totul pe cîţiva artişti din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Suprafeţele umbrite pe care le vedeau în natură nu păreau totdeauna a fi de culoarea produsă prin adaos de negru la o culoare locală. Şi nici suprafeţele puternic luminate nu erau tot-

deauna culoarea produsă prin combinarea albului cu culoarea locală. Nu e ceva neobişnuit să întîlnim valori albastre şi verzi în umbrele vestimentaţiei roşii sau pe capetele figurilor din picturile lui Rubens (fig. 122) şi Watteau. Tabloul lui Watteau *Îmbarcarea pentru Cythera* (fig. 175) arată evident folosirea albastrului în distanţa din stînga şi centru şi în ariile umbrite ale frunzişului din jumătatea dreaptă a compoziţiei. Utilizarea de către artist a culorii calde în suprafeţele însorite din prim plan şi a culorilor reci în umbre e vizibilă în întreaga pictură.

În secolul al XIX-lea, îndemnaţi de experienţele asupra luminii şi culorii întreprinse de oameni de ştiinţă ca Rood, Maxwell şi Chevreul, un număr de pictori au început să experimenteze noi metode de reprezentare cromatică şi de aplicare a culorii. Aceşti artişti au recunoscut că culoarea aparentă a unui obiect e afectată într-o măsură considerabilă de culoarea luminii ce străluceşte pe el. Lumina matinală e total albastră în comparaţie cu lumina roşcată a apusului. (Cei ce se îndoiesc sînt rugaţi să fotografieze în culori aceeaşi scenă, înaintea orei 8 dimineaţa, şi după ce soarele a început să apună, iar după aceea să le compare.) Culoarea luminii nu numai că afectează culorile aparente în umbră, introducînd de obicei tonuri aflate la polul opus al culorii sursei de lumină — bunăoară umbre albăstrii şi lumină solară gălbuie. Unii pictori, inclusiv Renoir, Pissaro, Monet şi Sisley, şi-au dat seama că era cu neputinţă să reprezinţi strălucirea cromatică a formelor naturale văzute sub lumina soarelui, utilizînd doar metodele tradiţionale ale picturii, moştenite din Renaştere (fig. 32; 33; 65—66; 176). Culorile de care dispuneau aceşti artişti nu erau destul de strălucitoare pentru a reproduce experienţa cromatică trăită de ei cînd priveau un cîmp la amiază sau faţada unei catedrale gotice sclipind în lumina serii.

Condus de Monet, un grup de artişti, care aveau să fie numiţi mai tîrziu impresionişti, a introdus o metodă revoluţionară de aplicare a cu-

lorii și de utilizare a cromatismelor. Ei au constatat că suprafețe de pînză pictate în mici tușe de culoare ar apărea, de la distanță, mai strălucitoare decît alte suprafețe asemănătoare pictate în tonuri uniforme sau modulate gradat. Ei au constatat de asemenea că o suprafață verde apărea mai intensă și chiar mai verde dacă avea în interiorul ei mici cantități de pete roșii sau portocalii. Albastrurile puteau fi făcute mai strălucitoare printr-o introducere asemănătoare a portocaliului. Ceea ce au reușit să creeze în fapt a fost o formă de vibrație optică ce survine prin juxtapunerea unor tonuri contrastante de valoare similară. Micile pete cromatice vibrante dădeau suprafeței pînzei o calitate moartă, ce părea a face ca lumina și culorile reprezentate în pictură să fie mai asemănătoare cu subiectul original.

Pictorul impresionist era stimulat și provocat de lumina și culoarea din natură. El privea forma și spațiul ca aspecte secundare ale luminii ce le delimita. Obiectele, pentru impresionist, nu erau lucruri de atins cu mîna, ci lucruri de văzut. Metoda de a reprezenta această lume vizuală a făcut aproape cu neputință reprezentarea amănunțită a formelor și preocuparea pentru textură, care erau tradiționale înainte de opera lui Monet și a colegilor săi. Aplicarea culorii în mici tușe rupte împiedica realizarea unor contururi ferme și a variației suprafețelor, metode caracteristice în picturile unui artist ce dorește să reprezinte obiecte într-o manieră sculpturală. Să comparăm detaliul dintr-o pictură de Monet cu o pictură a contemporanului său Jean-Louis Gérôme. Modul său de a folosi culoarea (fig. 190, 177) l-a împiedicat pe Monet să-și realizeze forma cu toată grija pentru detaliu pe care o constatăm în lucrarea lu Gérôme (fig. 187, 188), dar și metoda lui Gérôme a făcut imposibilă reprezentarea luminii și culorii cu strălucirea suprafețelor lui Monet. Sîntem confruntați încă o dată cu concluzia că e cu neputință ca toate aspectele experienței să fie zugrăvite pe aceeași pînză.

PICTURA NONREPREZENTAȚIONALĂ

O discuție despre reprezentarea lumii „reale" pe suprafața plană a pînzei artistului ar fi incompletă dacă nu am menționa faptul că numeroși pictori contemporani au părăsit pictura reprezentațională în favoarea altor tipuri de artă bidimensională. Crearea unei lumi iluzioniste bazate pe lumea „reală" nu-i mai interesează. Nu e singurul motiv al acestei schimbări de atitudine. În parte, îndepărtarea de reprezentare trebuie pusă în legătură cu formidabila dezvoltare a utilizării aparatului fotografic. Fără doar și poate, schimbarea din cadrul picturii coincide cu dezvoltarea fotografiei ca mijloc de reprezentare a lumii reale pe o suprafață bidimensională. Încă de la începutul secolului al XIX-lea, fotografia a devenit forma dominată de reprezentare picturală. După ce a fost combinat cu tehnologia tipografică ce permitea reproducerea fotografică în reviste și ziare, produsul aparatului fotografic a devenit cel mai influent producător de imagini din secolul al XX-lea. Competiția cu un aparat fotografic li se pare multor artiști contemporani o activitate sterilă.

Alt factor ce pare a fi influențat îndepărtarea de reprezentare este o preocupare sporită pentru lumea personală, interioară, a individului. Mulți artiști și-au orientat viziunea lăuntric, explorîndu-și și exprimîndu-și propriile lor reacții față de lumea din jurul lor, iar unele cazuri ajungînd chiar să creeze o lume proprie cu ajutorul culorilor și pînzei. Capitolul 14 examinează conținutul expresiv al artelor vizuale, și cu toate că se consideră că exprimarea reacției personale a artistului față de experiență a fost vreme îndelungată parte integrantă a artelor vizuale, perioada de la începutul secolului al XX-lea a fost martora unei tot mai accentuate preocupări pentru enunțul subiectiv.

O a treia influență asupra artistului, și una care a redus importanța reprezentării în pictura contemporană, este interesul tot mai mare față de opera de artă ca obiect, combinație frumoasă și

stimulativă de forme și culori ce satisface o necesitate estetică, fără a mai depinde de potențialul producător de imagini sau reprezentațional al operei. În trecut, pictura decorativă a fost folosită pentru a face mai pregnante suprafețele clădirilor, ea putînd fi întîlnită și în miniaturile de manuscris. Decorația era adeseori combinată cu reprezentarea, ca în fig. 191, care reprezintă o pagină din *Evangheliarul din Lindisfarne*, miniat prin anul 700. Liniatura complexă, șerpuitoare, e îmbinată aici cu forme ce sugerează capete de păsări. Efectul total e unul de suprafețe extrem de îmbogățite, misterioase și prețioase totodată, deoarece arabescurile par a ascunde imaginile, împrumutînd în același timp paginii importanță și valoare.

Chiar și pictura cu totul nonreprezentațională poate avea deseori o calitate spațială fără evocarea unor obiecte naturale. Ne-am referit mai sus la pînzele profilate ale lui Frank Stella (fig. 154), în care diagonalele sînt folosite pentru a sugera adîncimea. Mai puțin evident, dar la fel de pertinent, e un detaliu (fig. 192) al lucrării lui Jackson Pollock, *Pictură murală pe fond de oxid roșu de fier* (fig. 536), cu o rețea decorativă de o calitate foarte asemănătoare cu *Evangheliarul din Lindisfarne*. E o operă mult mai mare decît pagina de carte și, desigur, arabescul e desenat mult mai liber, dar și el sugerează o ciudată plasă, delicată și bogată. Privitorul e prins în suprapunerile și împletirile ghemurilor de culoare ce produc un cîmp spațial dens, sugerînd enigma unui labirint chiar în timp ce alcătuiesc o suprafață ritmic ornamentată.

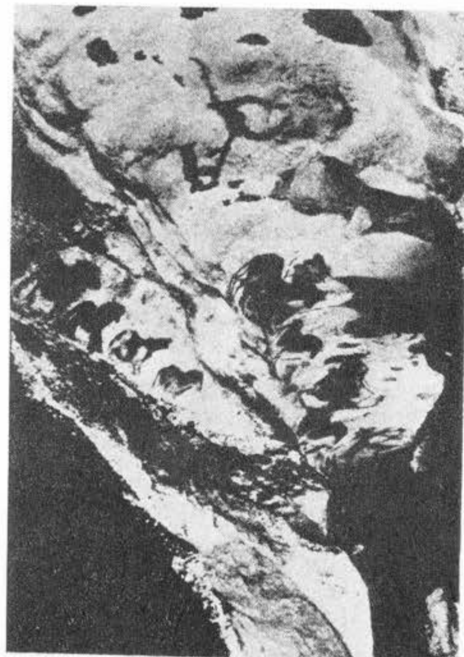
Al Held folosește construcții liniare ambigue pentru a divide planul picturii în suprafețe angulare ce-și asumă caracteristici tridimensionale. Într-un spațiu irațional sînt produse cuburi transparente și alte corpuri geometrice. Formele se ciocnesc unele de altele, părînd a umple spații deja ocupate de alte corpuri (fig. 193).

Intensitatea calmă a picturii lui Mark Rothko (fig. 189) contrastează cu lucrarea lui Held. Marile forme dreptunghiulare par a pluti pe subtil

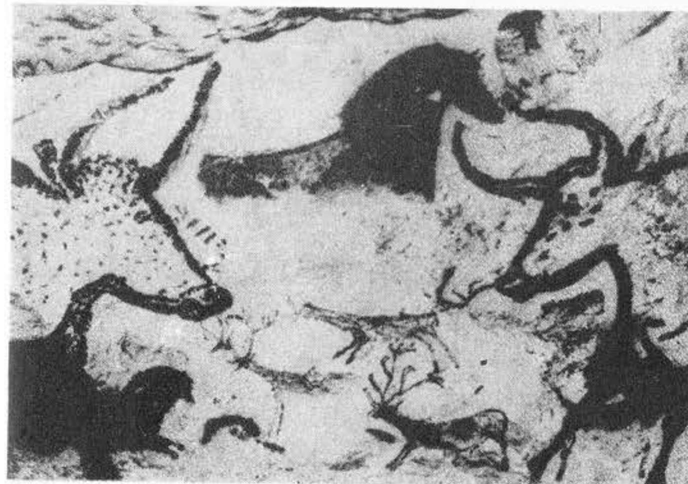
modulatul plan-fundal și a face parte totodată din el. Suprafața portocalie de la partea inferioară pare a țîșni înainte, reținută ușor de marginile estompate și sumar legate de suprafețele din spatele ei. Forma neagră de sus are o poziție spațială oarecum în spatele suprafeței portocalii, dar evident în fața elementului transparent central. Senzația de spațiu din pictura lui Rothko derivă dintr-o experiență reală și nemijlocită ce-l implică pe privitor în momentul contactului său cu opera. Marile dimensiuni ale pînzei (aproximativ 1,5 pe 2,5 m) contribuie la producerea unui efect de panoramă dincolo de peretele de care atîrnă, deschizînd în vid o ambianță calmă și tăcută, făcută anume pentru contemplație.

Toți artiștii care lucrează cu materiale bidimensionale sînt confruntați cu problema celei de-a treia dimensiuni, deoarece e imposibil să pui fie și numai un punct pe o foaie de hîrtie fără a-l face să-și asume o poziție spațială în mintea unui observator. Punctul stă oare pe suprafața albă și, prin urmare, în fața ei? Punctul indică oare o gaură în planul hîrtiei albe, prin care se vede un abis întunecat? Puțini observatori vor percepe punctul și suprafața albă la aceeași distanță spațială. Astfel, puține forme de artă bidimensionale din întreaga istorie a artei sînt lipsite de o indicație a celei de-a treia dimensiuni. În multe dintre ele s-a efectuat o anumită ajustare între bidimensionalitatea materialului și iluzia adîncimii. Unii artiști au accentuat suprafața plană, preocupîndu-se prea puțin de efectul unui spațiu ce intră sau iese din planul picturii. Alții au încercat să producă o iluzie tridimensională ca și cum suprafața plană a picturii nu ar exista, iar rama ei ar sluji drept fereastră prin care un privitor ar vedea forme și spații comparabile cu acelea din lumea reală. Fiecare dintre aceste atitudini față de producerea picturii îi oferă observatorului experimentat o formă diferită de comunicare vizuală. Nu are rost să stabilim o soluție pentru problema tridimensionalității ca etalon ideal pentru judecarea celorlalte. O abordare fotografică a reprezentării spațiale nu poate fi

aplicată în chip rodnic cubismului sau operei lui Mark Rothko. Pe de altă parte, metodele de comunicare a tridimensionalității utilizate de Cézanne, Picasso, Matisse, Pollock, Rothko și alții, care au renunțat la folosirea sistemelor perspectivice, nu oferă criterii pentru a judeca opera unor pictori care au înlocuit spațiul real cu echivalente iluzioniste. Fiecare abordare trebuie să fie văzută ca parte a unui conținut vizual mai amplu, iar eficiența indicației spațiale trebuie măsurată în raport cu intenția comunicativă a artiștilor individuali respectivi.



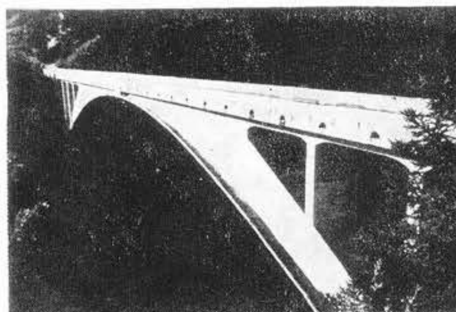
1. Peștera Lascaux, (Franța), pictură parietală.



2. Peștera Lascaux, pictură parietală, detaliu.

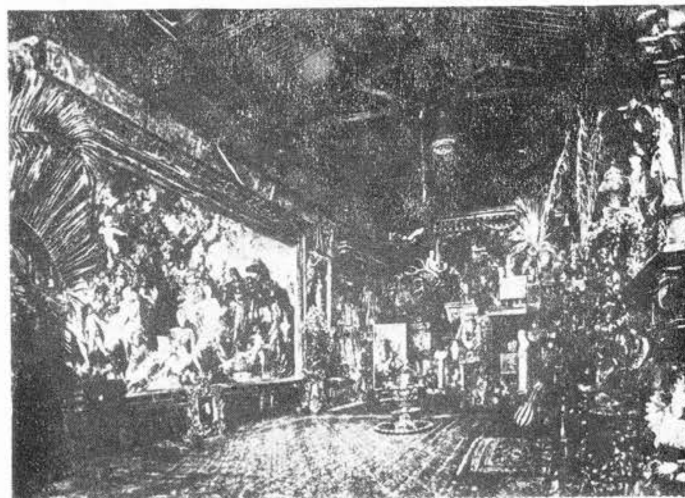
3. Vas („kylix") atenian cu figuri negre.





4. Robert MAILLART, Podul Salginatobel, Graubünden, Elveția.

5. Rudolf VON ALT, *Atelierul pictorului Hans Makart*



6. Chioșc de ziare.





7. MASACCIO, *Fecioara și Pruncul în slavă.*



8. RAFAEL, *Madonna del Granduca.*

9. John Singleton COPLEY, *Portretul doamnei Thomas Boylston.*



10. Edgar DEGAS, *Dublu portret: Nepoatele artistului.*

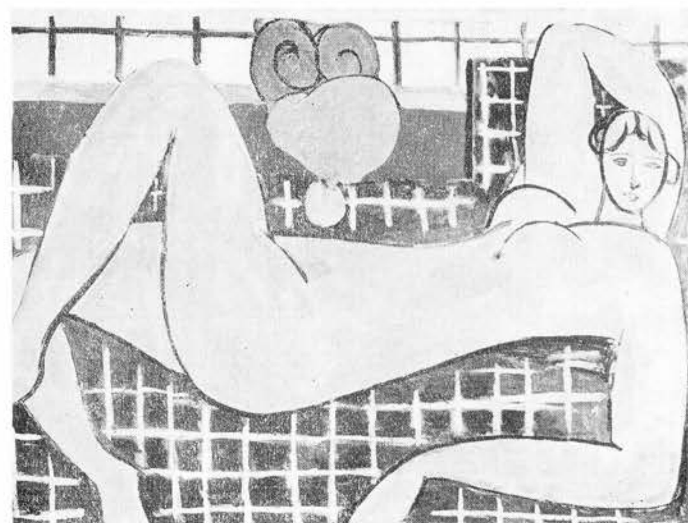


11. Edouard MANET, *Bar la Folies-Bergère.*



12. Paul GAUGUIN, *Poèmes barbares.*





13. Henri MATISSE, *Nud roz.* (Vezi și fig. 194—199.)

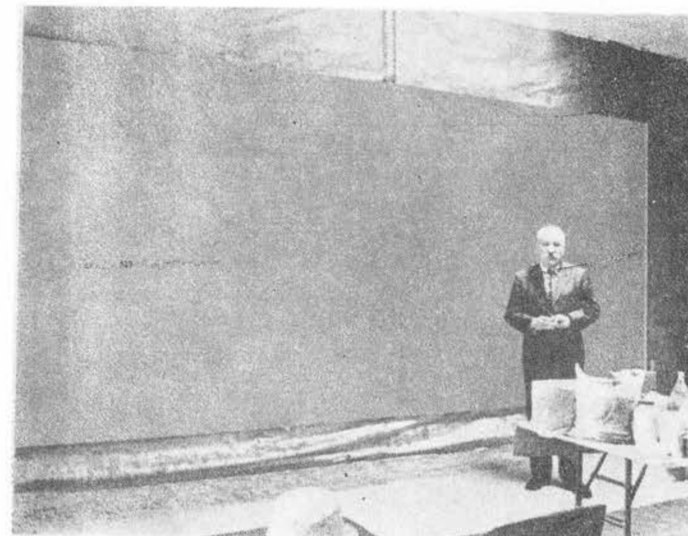


14. Pablo PICASSO, *Fată la oglindă.*



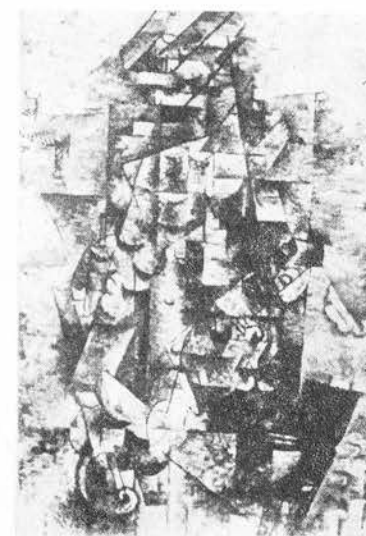
15. Willem de KOONING, *Femeie și bicicletă.*

16. Barnett NEWMAN, *Cui îi e frică de roșu, galben și albastru III.*

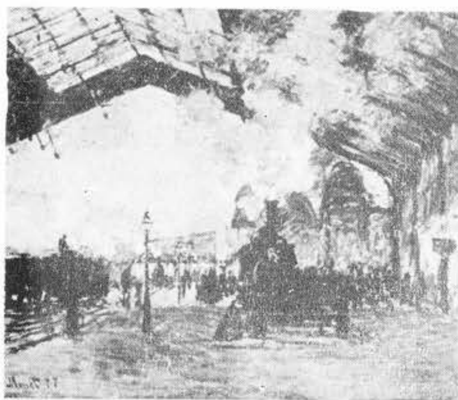


17. Juan GRIS, *Bărbatul din cafenea.*





18. Georges BRAQUE, *Bărbat cu ghitară.*



19. Claude MONET, *Vechea gară Saint-Lazare.*

20. *Războinic drapat.* Grecia, sec. al VI-lea î.e.n.



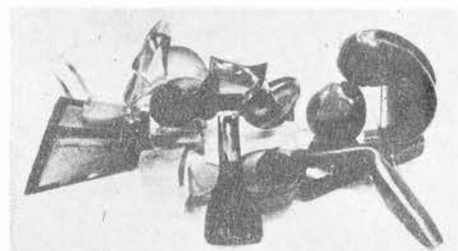
21. ICTINOS și CALLICRATES, *Partenonul de pe Acropole*, Atena.





22. Pablo PICASSO, *Pictorul.*

23. David WEINRIB, *Policrom nr. 1.*

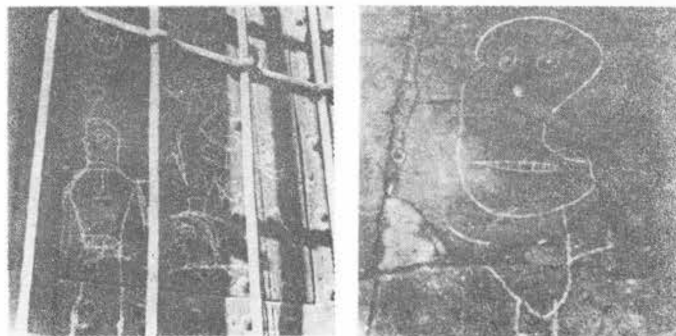


24.—27. Desene făcute de copii pe stradă.





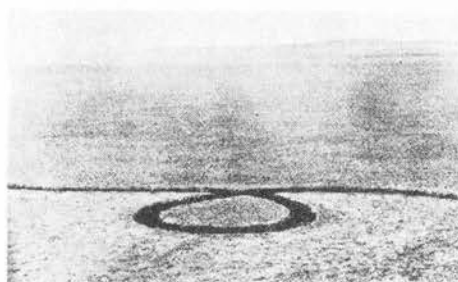
24. Portal exterior, Cornelia Street, New York.
25. *La Sposa (Mireasa)*, desen pe caldarîm, Anguillara, Italia.



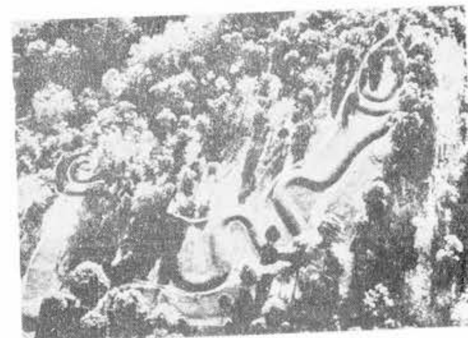
26. Fereastră cu oblon și gratii, Ronda, Spania.
27. Desen pe trotuar, Cornelia Street, New York.



28. Pablo PICASSO, *Cap* (studiu pentru *Guernica*).



29. Michael HEIZER, *Circumflex*. Lucrare în pămînt. Massacre Dry Creek Lake, SUA.



30. *Great Snake Mound*, Adams County, Ohio. Perioada preistorică.



31. Douglas HUEBLER, *Piesă cu Paralela 42*. Proiect de „sculptură geografică".



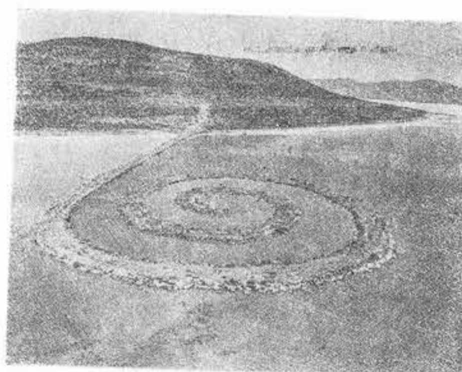
32. Auguste RENOIR, *Grădina din Rue Cortot.*

33. Camille PISSARRO, *Livada și nucul cel mare iarna, Eragny.*



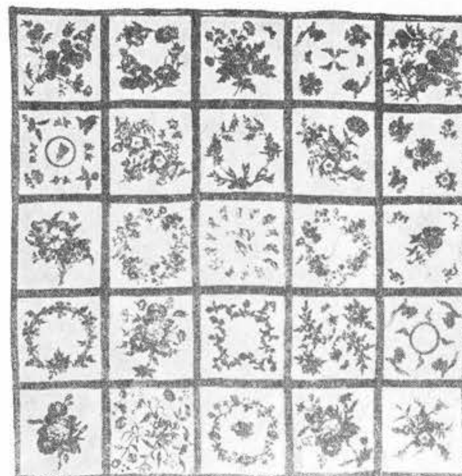


34. Vincent VAN GOGH, *Noapte înstelată.*



35. Robert SMITHSON, *Dig în spirală,* Great Salt Lake, Utah.

36. Cuvertură din Baltimore.





37. Țesătură Nazca (Peru), de tip tapiserie (detaliu).



38. Vas chinezesc. Dinastia Han.



39. REMBRANDT, *Portret de tînăr.*



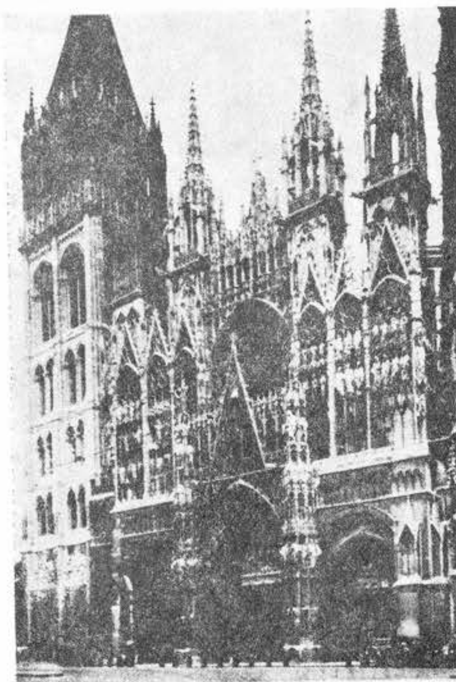
40. Detaliu din fig. 39.



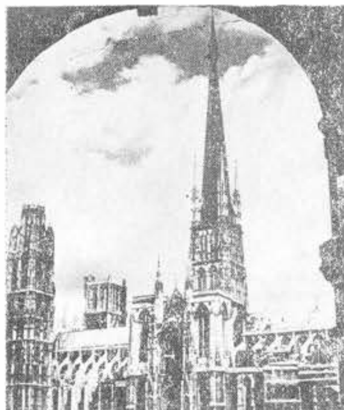
41. REMBRANDT, *Dr. Faustus.*



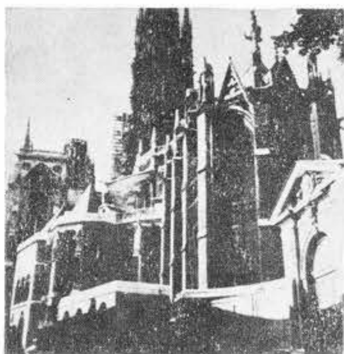
42. Detaliu de drapaj din fig. 41.



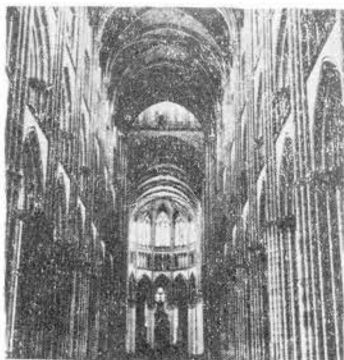
43. Catedrala din Rouen, fațadă.



44. Catedrala din Rouen, vedere laterală.

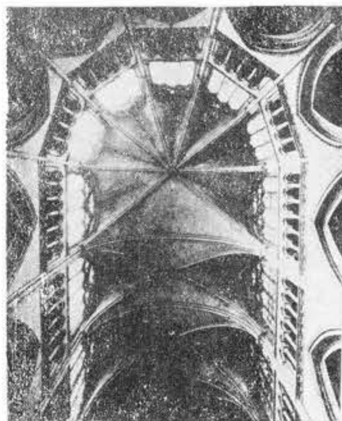


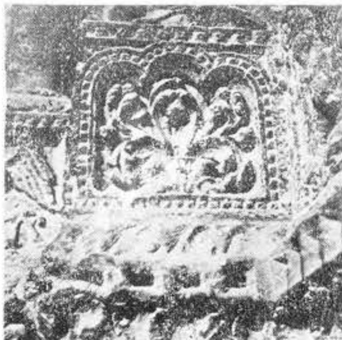
45. Catedrala din Rouen, absidă.



46. Catedrala din Rouen, navă.

47. Catedrala din Rouen, sistem de boltire.

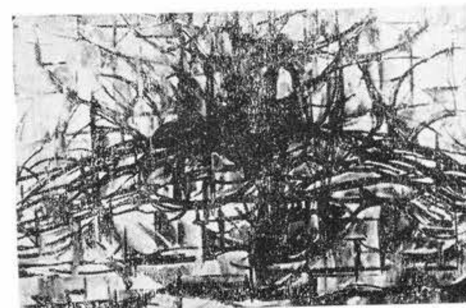




48. Catedrala din Rouen, detaliu exterior.

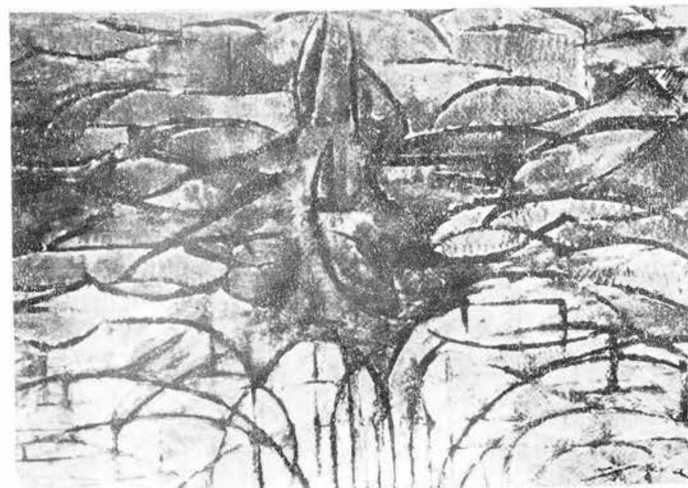


49. Piet MONDRIAN, *Copac II.*

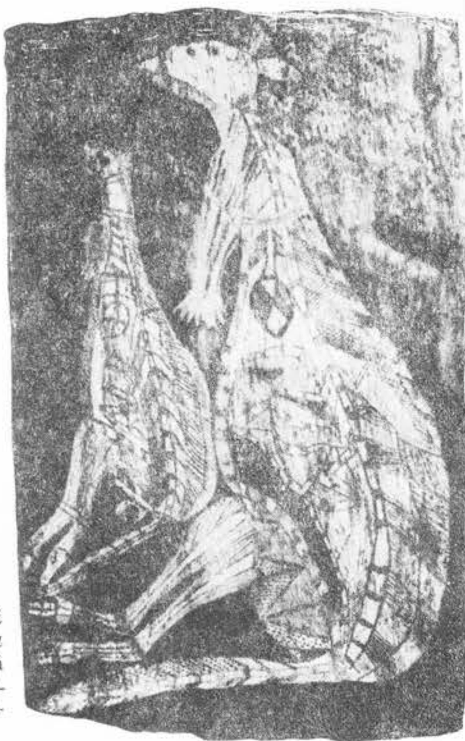


50. Piet MONDRIAN, *Copac orizontal.*

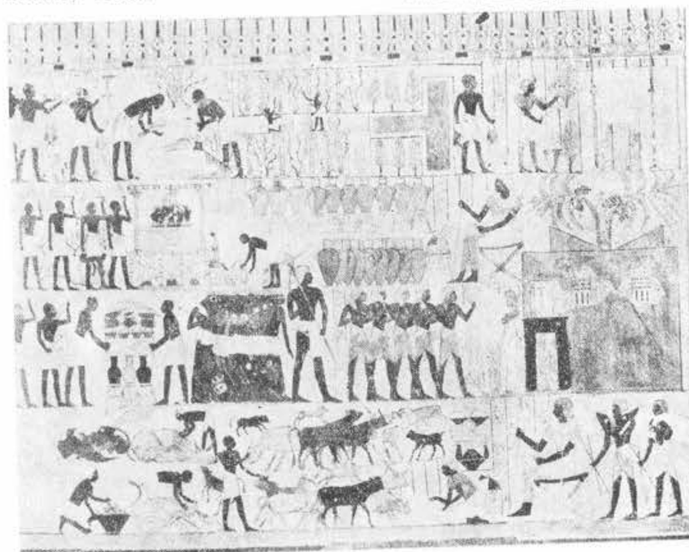
51. Piet MONDRIAN, *Pom înflorit.*



52. Animale în formă de canguri, pictură tribală din Arnhemland, Australia.



53. *Mulțumirea lui Neb-Amun pentru bogăția sa.* Frescă egipteană din mormîntul lui Neb-Amun, Teba.







54. Paul GAUGUIN, *Răstignire*, xilogravură.

55. Mîner de baston sculptat din Insulele Marchize.



56. Pablo PICASSO, *Cap de bărbat* (studiu pentru *Domnișoarele din Avignon).*



57. Amedeo MODIGLIANI, *Cap,* piatră.



58. Mască din regiunea Itumba, Africa ecuatorială.

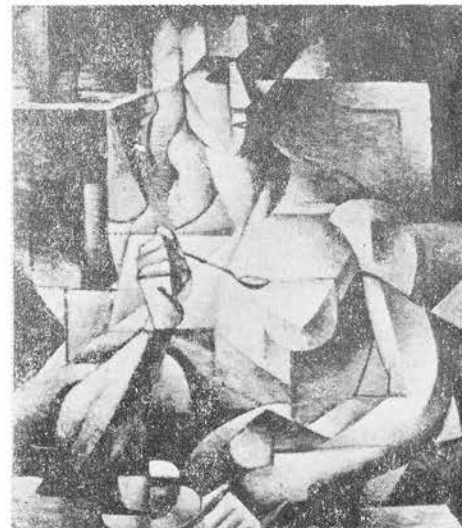


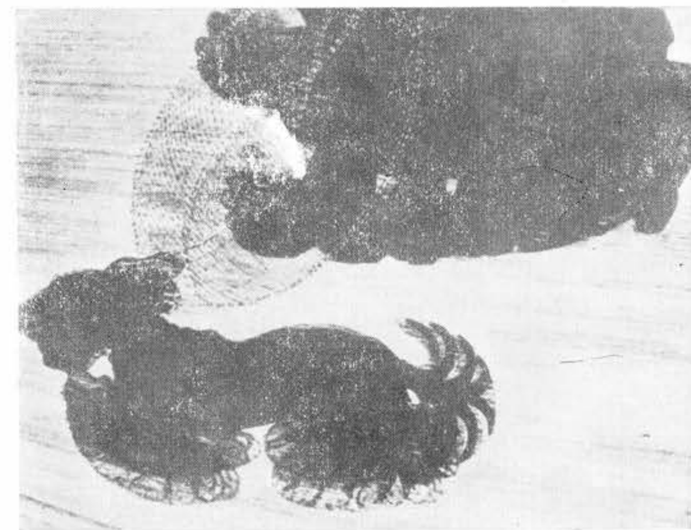
59. Henry MOORE, *Mască.*



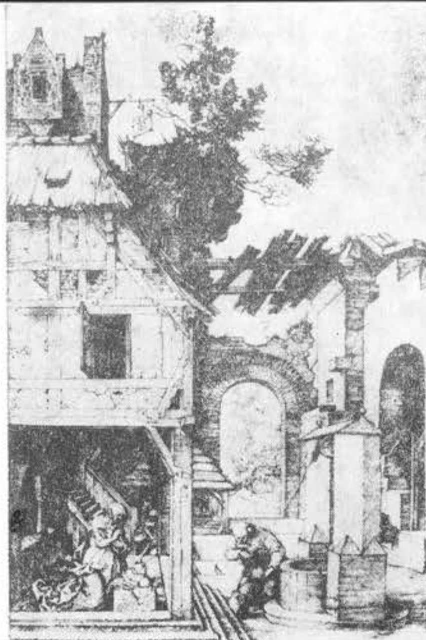
60. Masca zeului Xipe Totec. Mexic, artă aztecă.

61. Jean METZINGER, *Ora ceaiului.*

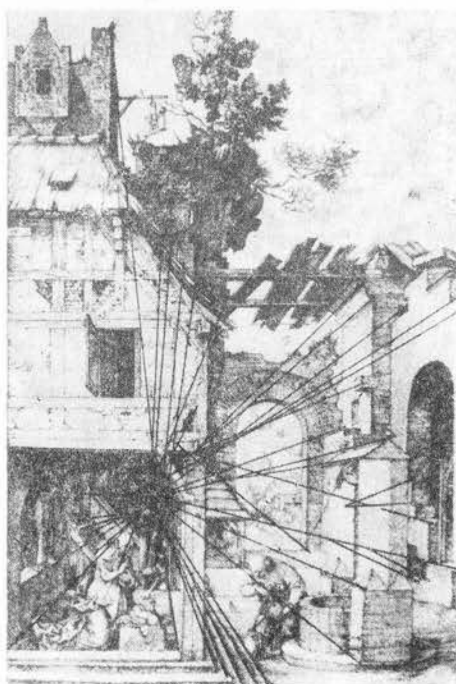




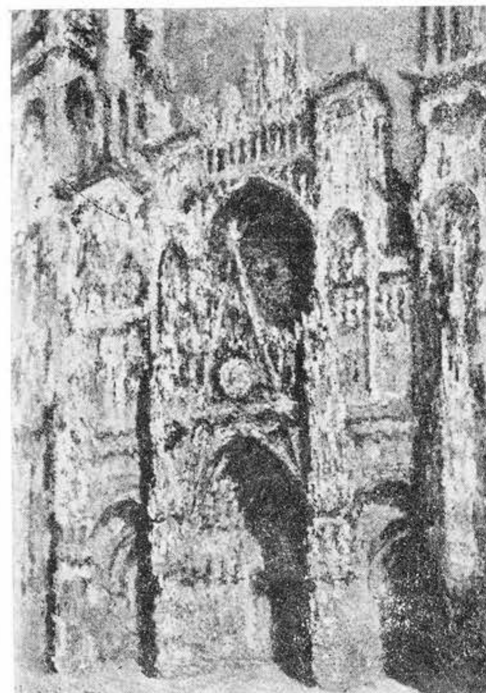
62. Giacomo BALLA, *Cățel în lesă.*



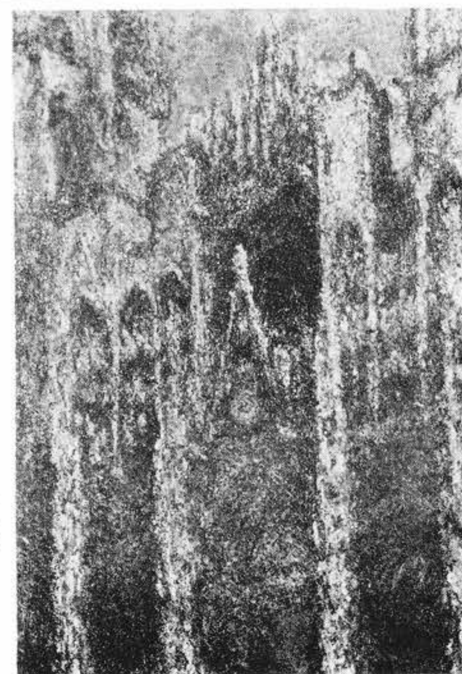
63. Albrecht DÜRER, *Naşterea Domnului*.



64. Analiza fig. 63.



65. Claude MONET, *Catedrala Rouen în plin soare*.



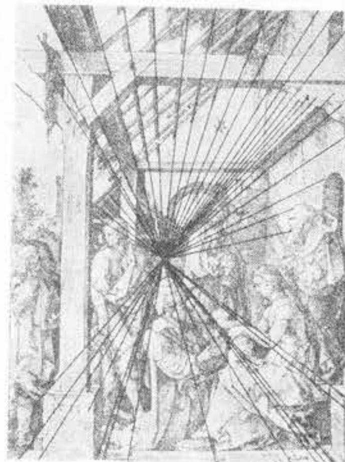
66. Claude MONET, *Catedrala din Rouen: apus de soare*.

67. Vermeer VAN DELFT, *Tînără adormită.*





68. Albrecht DÜRER, *Adorația magilor.*

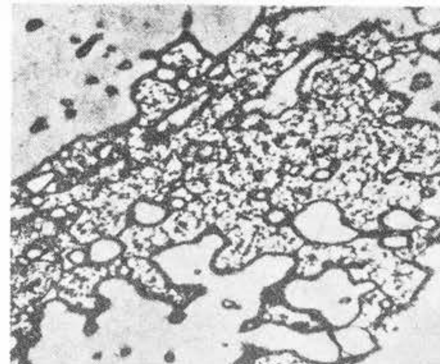


69. Analiza fig. 68.



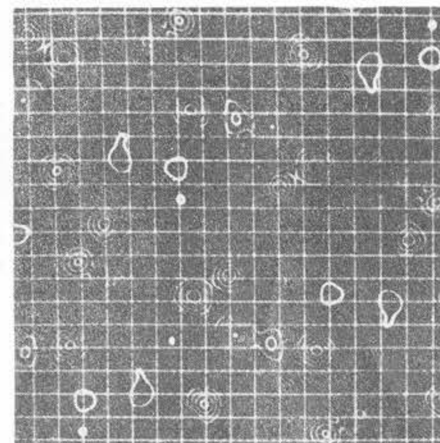
70. Hartă, din Pietro Coppo, *Portolano.* Veneția, 1528.

71. Electromicrografie, secțiune printr-o terminație nervoasă dintr-o celulă electrică a unui pește torpilă, mărită de 19.000 de ori.





72. Radiografie a corpului omenesc.



73. Fotografie a unui ecran de osciloscop.

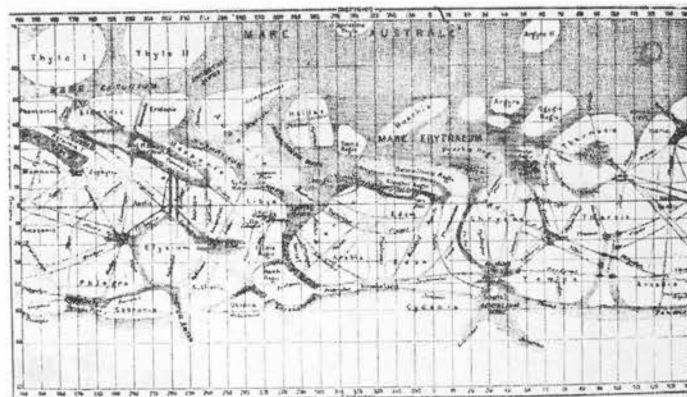


74. Marea Nebuloasă din Orion. Fotografie.



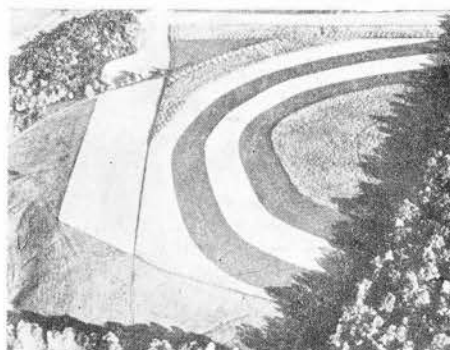
75. Fotografie din satelit a planetei Pămînt.

76. Hartă a planetei Marte după Schiaparelli, 1877—1886.



77. Suprafața lui Marte fotografiată de pe Mariner 6.





78. Vedere aeriană, terenuri agricole, Nottingham, Pa.



79. Albrecht ALTDORFER, *Peisaj dunărean lîngă Regensburg.*

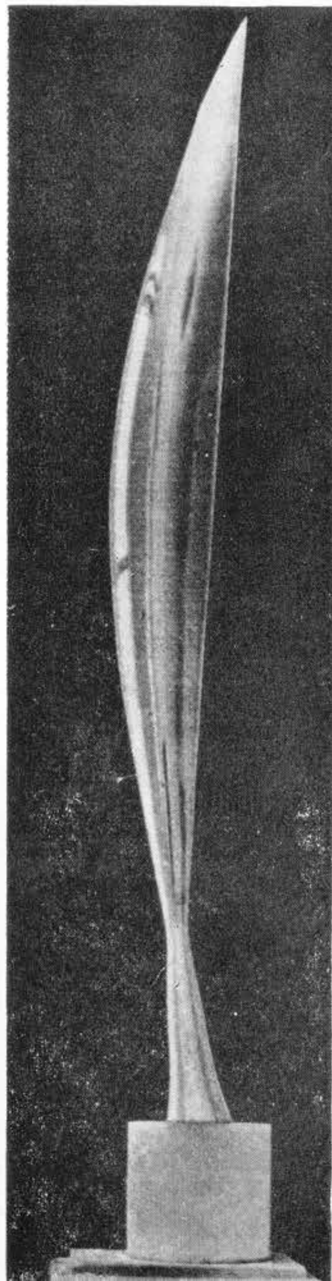


80. *Purtători de ofrande.* Frescă egipteană din mormîntul lui Sebekhotpe, Teba.



81. Dorothy DOUGHTY, *Pasăre cu coadă roșie.* Porțelan English Royal Worcester.

82. Constantin BRÂNCUŞI, *Pasăre în spaţiu.*





unui tînăr.
83. BRONZINO, *Portretul*



84. BRONZINO, *Portretul unui tînăr.*

85. Ingres, *Louis Bertin.*





86. Honoré DAUMIER, *Aveţi cuvîntul, sînteţi liber să vă explicaţi!*



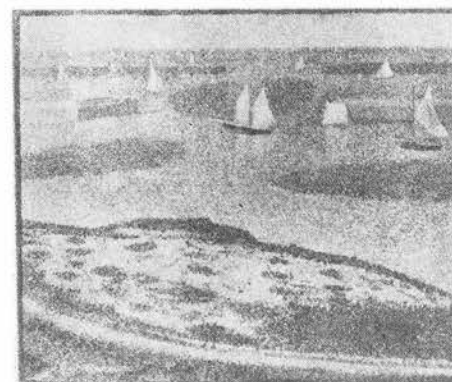
87. WEEGEE (Arthur Fellig), *Criticul.* Fotografie.



88. Dorothea LANGE, *Mamă migratoare*. Fotografie.

89. TOULOUSE-LAUTREC, *Le Divan Japonais*.





90. Georges SEURAT, *Intrare în port, Port-en-Bessin*.

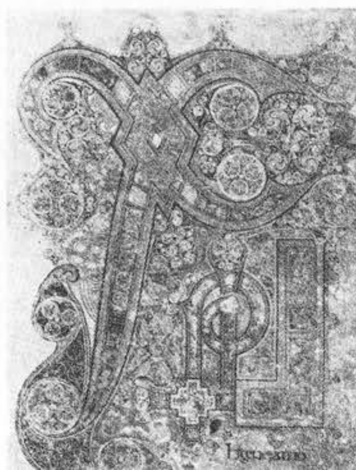
91. André DERAIN, *London Bridge*.

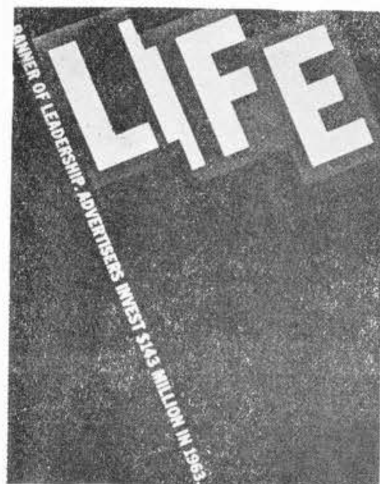


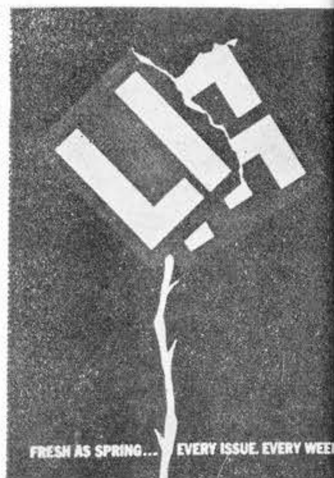
92. *Bahram Gur în palatul de peruzea într-o miercuri*. Miniatură persană, şcoala Herat.



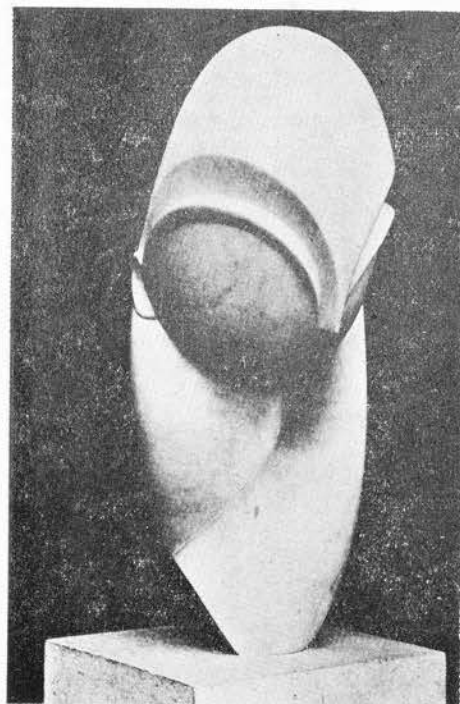
93. Monogramă Chi rho, din *The Book of Kells*.







94., 95. Dennis WHEELER, Afişe pentru *Life*.



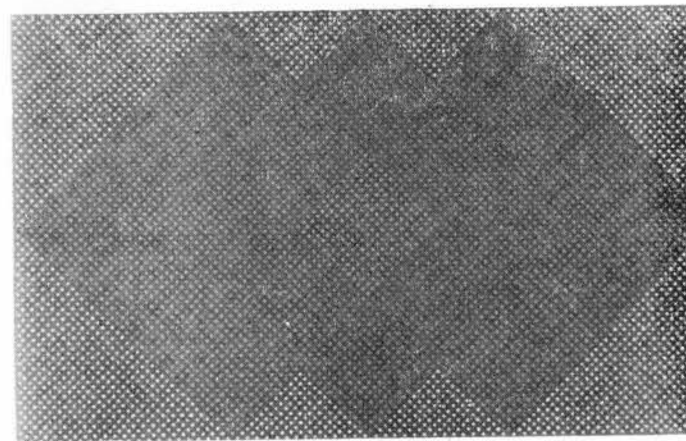
96. Constantin BRÂNCUŞI, *Domnişoara Pogany*.



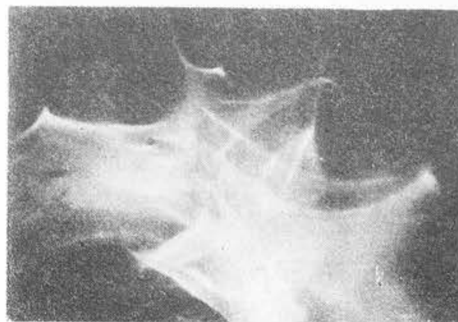
97. REMBRANDT, *Bătrînă tăindu-şi unghiile*.



98. Detaliu din fig. 97.

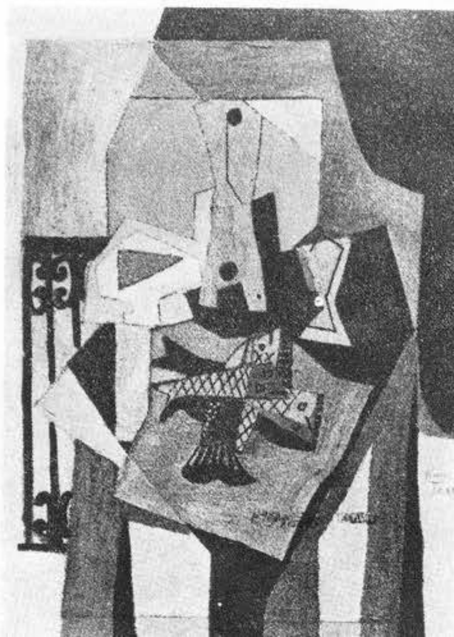


99. Richard ANUSZKIEWICZ, *Toate lucrurile trăiesc în Trei*.



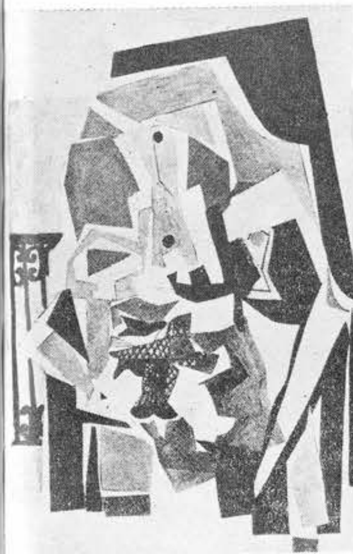


100. Thomas WILFRED, *Suită Lumia*, opus 158 (două stadii).



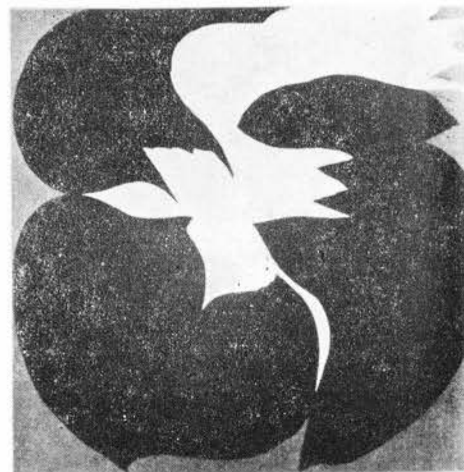
101. Pablo PICASSO, *Natură moartă cu pești.*

102. Analiza fig. 101.





103. Analiza fig. 83. (Bronzino, *Portretul unui tînăr).*



104. Jack YOUNGERMAN, *Anajo.*

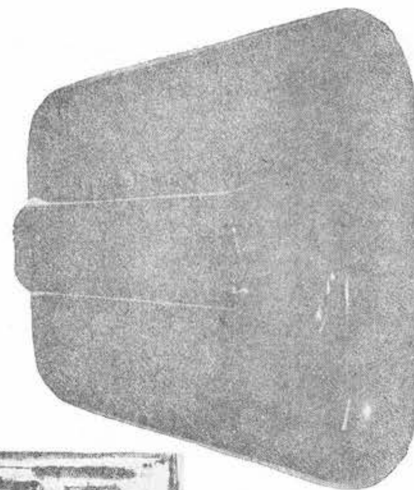
105 Hans HOLBEIN CEL TÎNĂR, *Georg Giesze.*

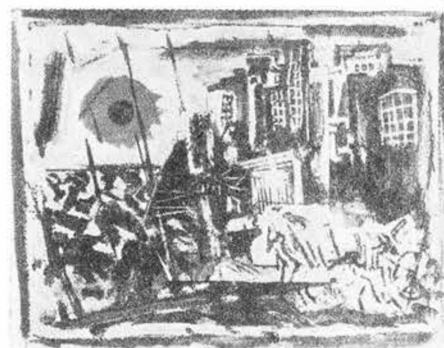




106. Carlo CRIVELLI, *Sf. Petru*, detaliu din *Retablul Demidoff.*

107. Craig KAUFFMANN, *Fără titlu.*

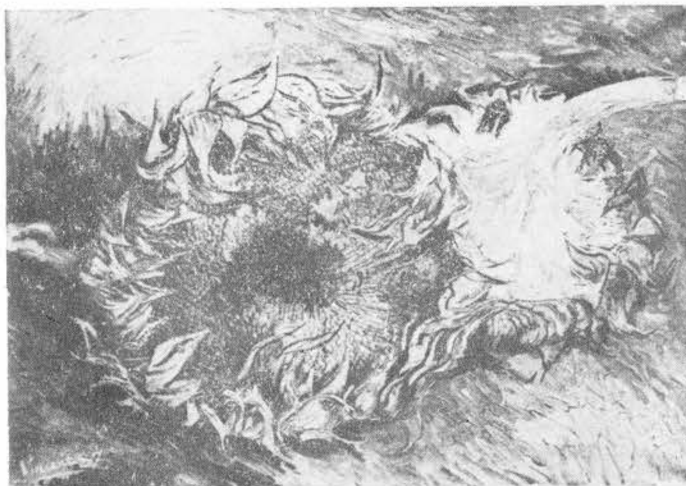




108. John MARIN, *De pe pod, New York City.*



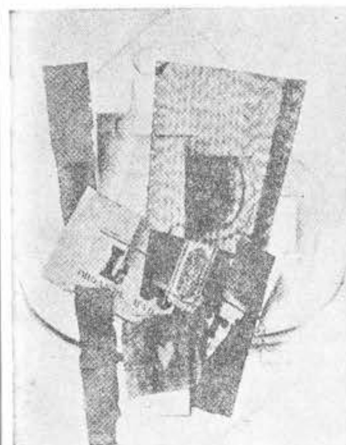
109. EL GRECO, *Viziunea Sf. Ioan.*



110. Vincent VAN GOGH, *Floarea soarelui.*



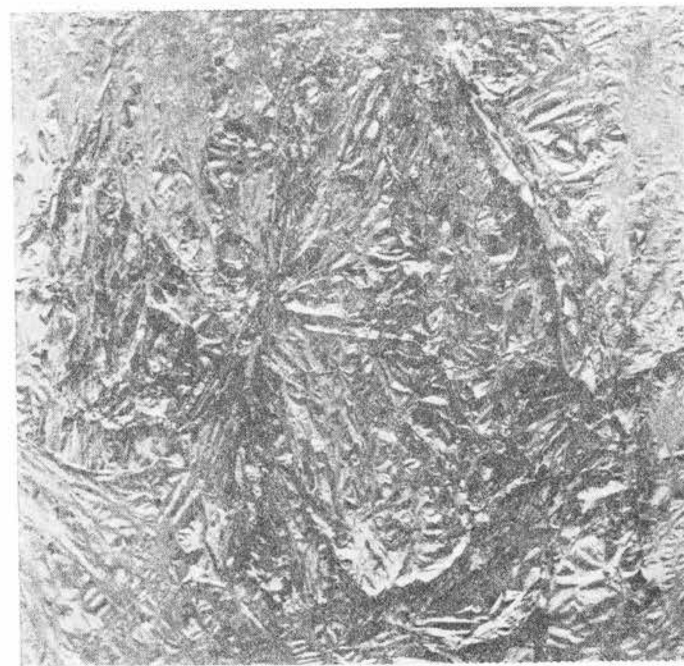
111. Juan GRIS, *Micul dejun.*



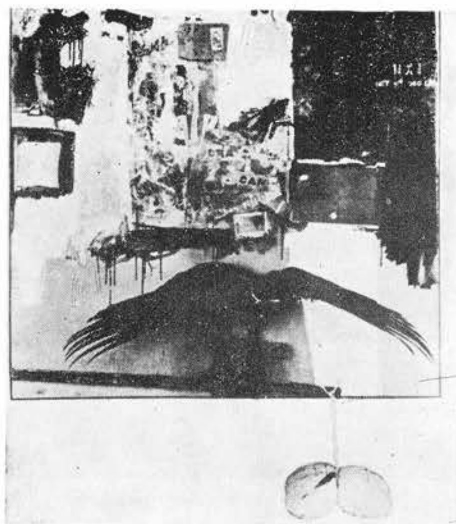


112. Georges BRAQUE, *Corespondența.*

113. Kurt SCHWITTERS, *Pictură cu cireșe.*



114. Alberto BURRI, *Grande Nero Plastica La-3.*



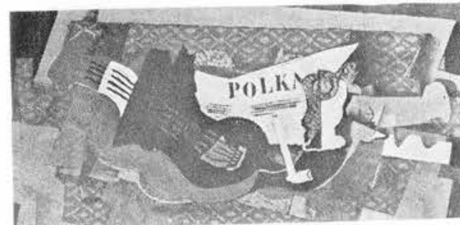
115. Robert RAUSCHENBERG, *Canion.*



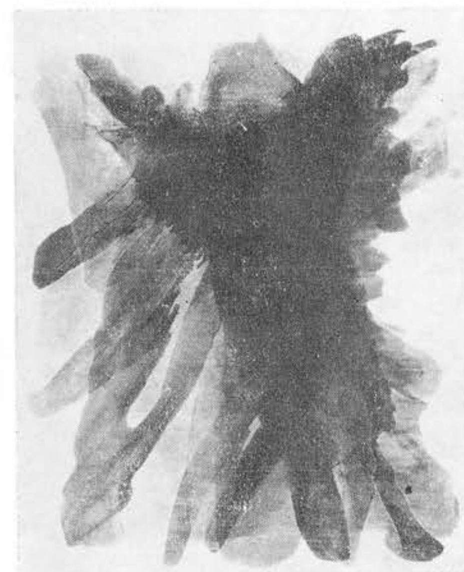
116. Edouard MANET, *Plimbare cu barca.*



117. Chaïm SOUTINE. *Portretul lui Moïse Kisling.*



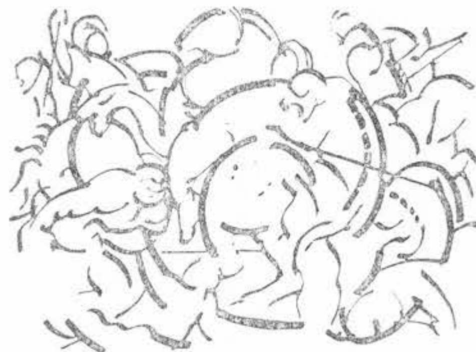
118. G. BRAQUE, *Vioară și pipă cu cuvîntul „Polka".*



119. Morris LOUIS *Fără titlul, B.*

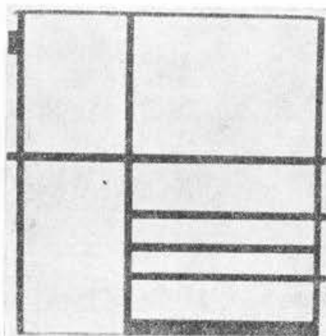


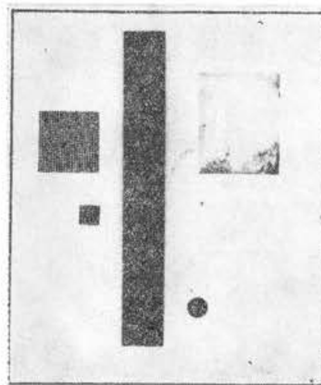
120. Peter Paul RUBENS, *Vînătoare de tigri.*

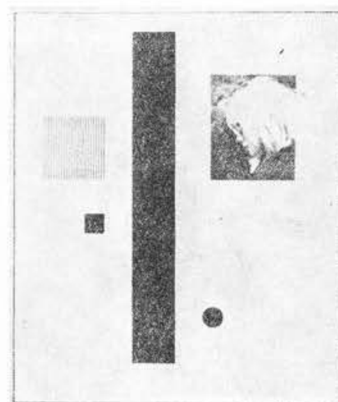


121. Analiza compoziţională a fig. 120.

122. Piet MONDRIAN, *Compoziţie în alb, negru şi roşu.*







123., 124. Ponderea vizuală poate fi sporită cu ajutorul unui nivel de semnificaţie suplimentar.

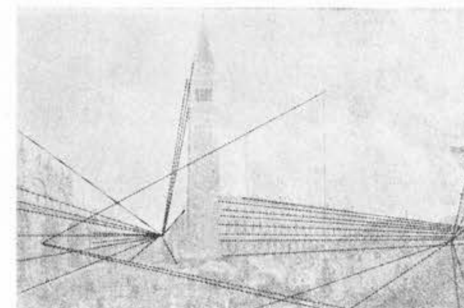


125. RAFAEL, *Madonna del Gardellino.*

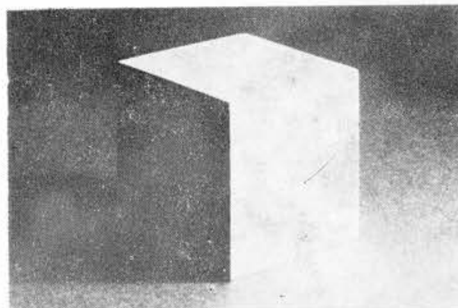
126. CANALETTO, *Vedere din Veneţia, Piazza şi Piazzetta San Marco.*

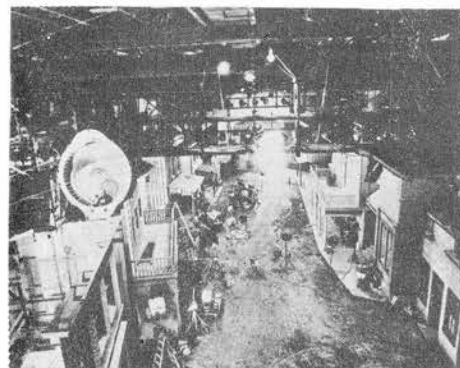


127. Analiza compoziţională a fig. 126.



128. Fotografia unui cub.





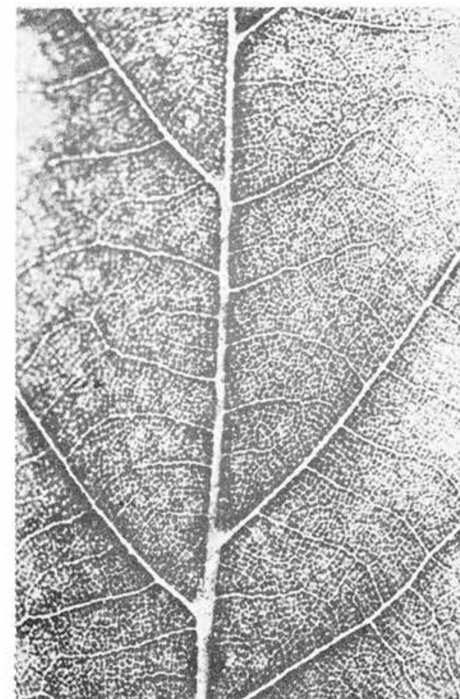
129. Strada principală din Dodge City, decor pentru un serial de televiziune.





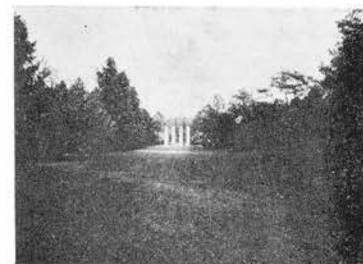
130. Fotografia unui copac de la o distanţă de c. 30 m.

131. Porţiune din scoarţa aceluiaşi copac de la c. 0,60 m.



132. Porţiune din frunza aceluiaşi copac.



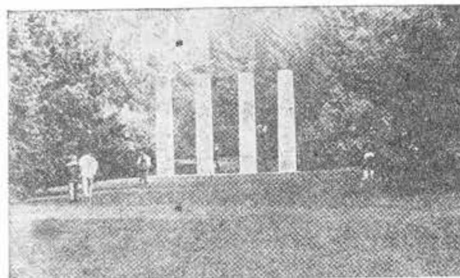




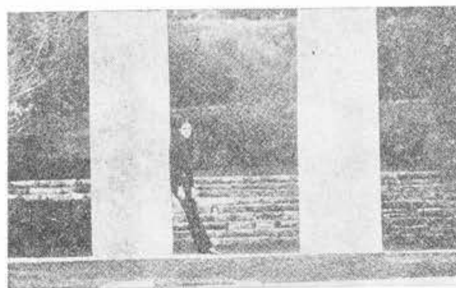
133. Fotografie printr-un obiectiv fish-eye de 8 mm.

134. Fotografie printr-un obiectiv de 24 mm.

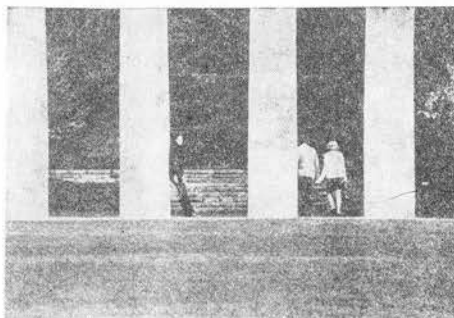
135. Fotografie printr-un obiectiv de 50 mm.



136. Fotografie printr-un obiectiv de 105 mm.



137. Fotografie printr-un obiectiv de 300 mm.



138. Fotografie printr-un obiectiv de 500 mm.

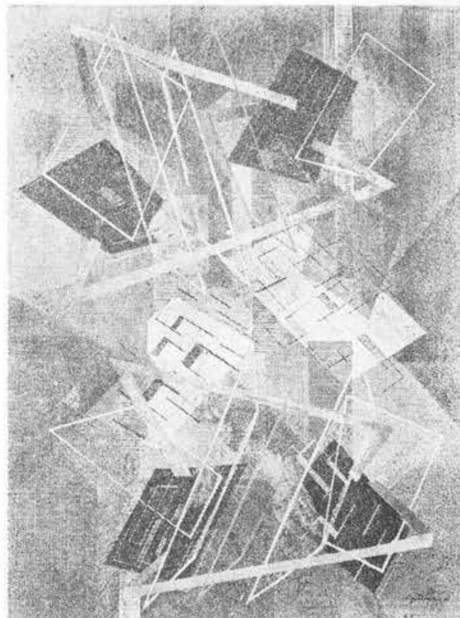


139. Fotografie printr-un obiectiv de 1000 mm.



140. Edgar DEGAS, *Femeie făcîndu-și toaleta.*

141. Irene Rice PEREIRA, *Progresiune oblică.*





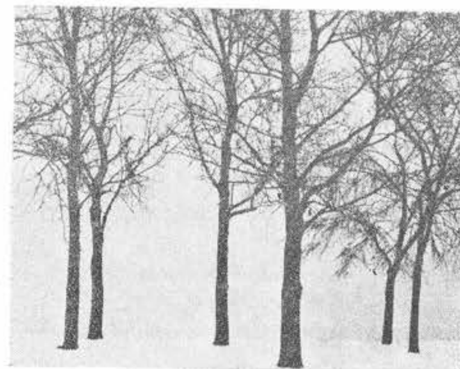
142. Fotografie cu deschiderea diafragmei f/2.



143. Fotografie cu deschiderea diafragmei f/16.



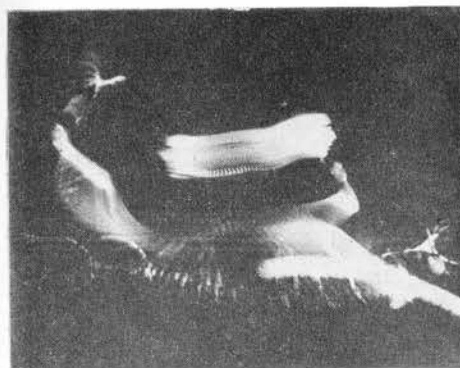
144. Fotografie executată cu un timp de expunere de 1/500, oprind mişcarea subiectului.



145. Harry CALLAHAN, *Chicago, c. 1950* fotografie.



146. Garry WINOGRAND, Barul Operei Metropolitan. Fotografie.



147. Harold E. EDGERTON, *Lovitură de tenis*. Fotografie stroboscopică.

148. Bill BRANDT, *Nud pe o plajă cu prundiș*.





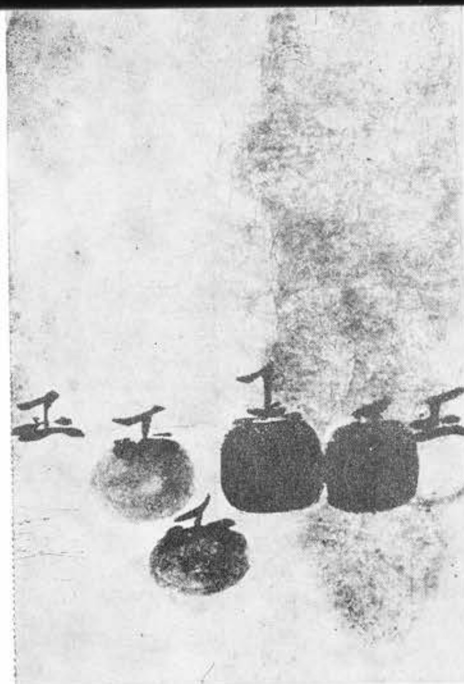
149. Yale JOEL, *Papa Paul intrînd în Catedrala St. Patrick*. Fotografie.



150. Fotografie aeriană a unui sector din Washigton D. C.

151. Hartă corespunzătoare zonei din fig. 150.

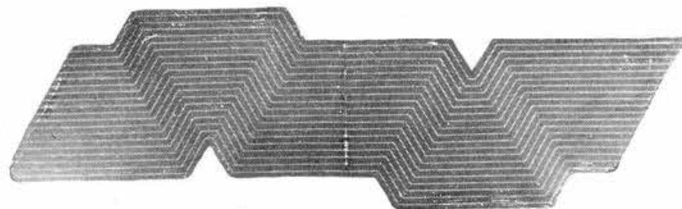




152. MU-CH'I, *Șase curmale japoneze.*



153. *Vînătoare de păsări cu bățul.* Artă egipteană.



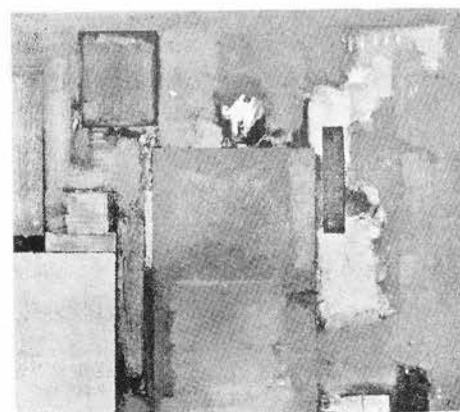
154. Frank STELLA, *De la nada Vida a la nada Muerte.*



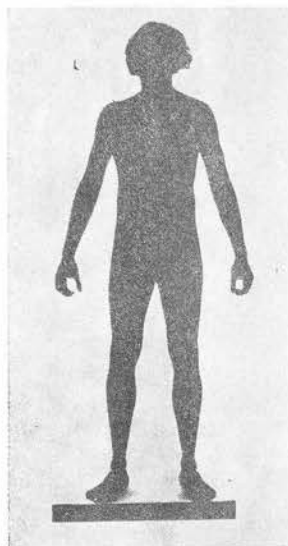
155. Diego VELÁZQUEZ, *Predarea orașului Breda.*



156. Pierre BONNARD, *St.-Honoré-les-Bains.*



157. Hans HOFMANN, *Peretele de aur.*



158. Figură umană fotografiată ca siluetă cu brațele și picioarele depărtate.



159. Figură ghemuită fotografiată ca siluetă.

160. DOURIS, *Două femei dezbrăcîndu-se*, detaliu pe un vas cu figuri roșii.



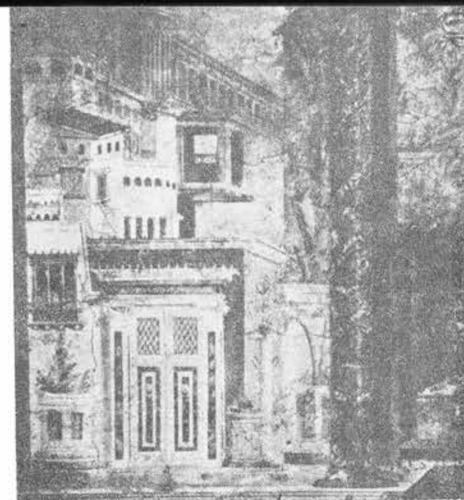


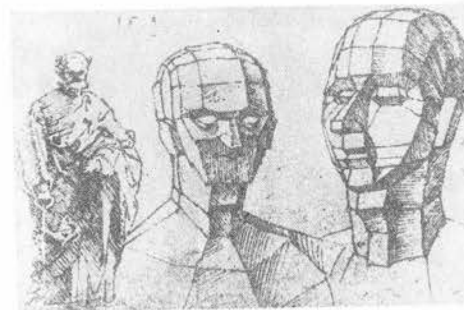
161. Katsukawa SHUNSHŌ, *Femeie în roșu.*



162. Henri MATISSE, *Cap întors (Capul unei figuri culcate).*

163. Vedere arhitecturală din cubiculumul unei vile de la Boscoreale, Italia.





164. Albrecht DÜRER, *Două capete divizate în fațete și Sf. Petru.*



165. Albrecht DÜRER, *Portretul unei tinere femei.*



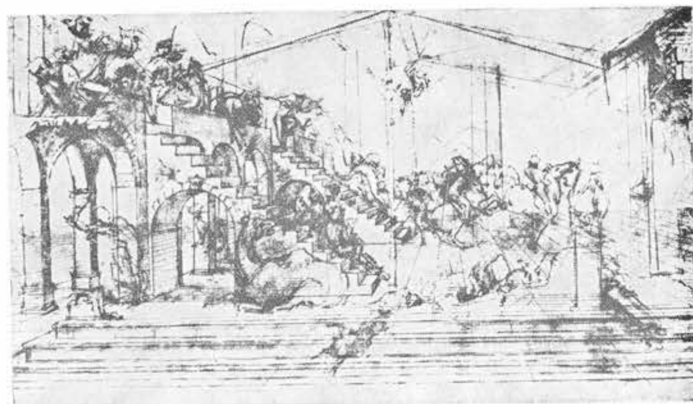
166. *Maica Domnului și Pruncul*. Artă toscană.



167. Ben SHAHN, *Neveste de mineri.*



168. DUCCIO, *Schimbarea la față (Maestà*, versoul predelei).



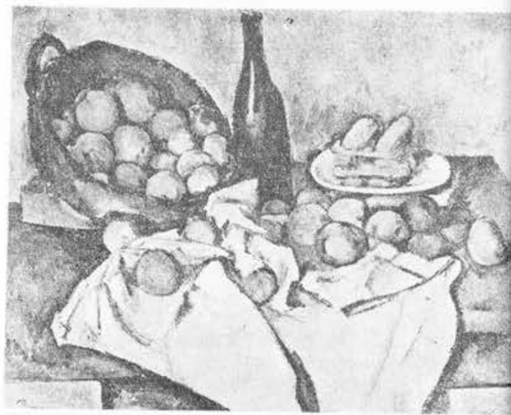
169. Leonardo DA VINCI, Studiu de perspectivă pentru *Închinarea Magilor*.



170. Jacquemart DE HESDIN și alții, *Hristos ducînd crucea;* miniatură din *Les Grandes Heures du Duc de Berry.*



171. Fotografia unui coridor, cu obiectivul aparatului de fotografiat pe o axă paralelă cu pardoseala.



172. Paul CÉZANNE, *Coşul cu mere.*



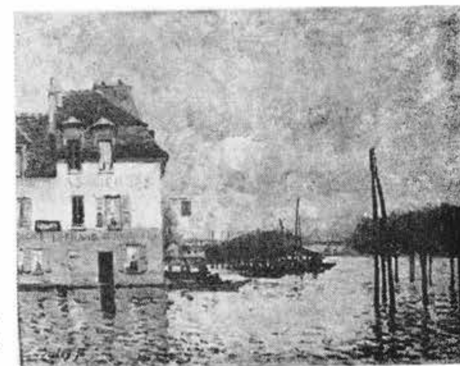
173. Toshusai SHARAKU, *Iwai Hanshiro IV în chip de Chihaya.*



174. Giovanni BELLINI, *Maica Domnului şi Pruncul.*

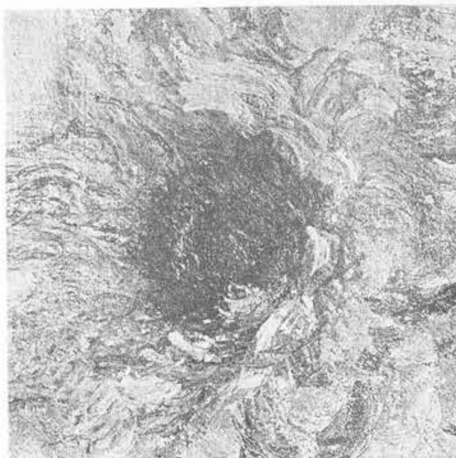


175. WATTEAU. *Îmbarcarea pentru Cythera.*

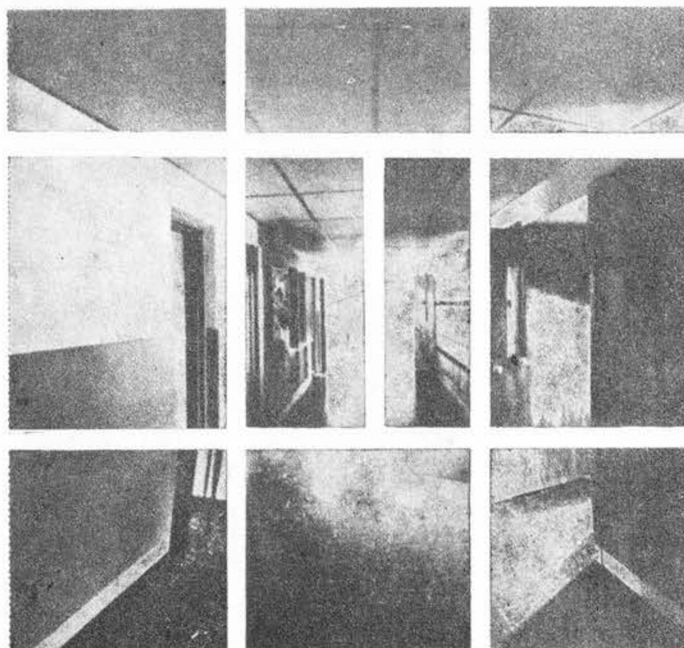


176. Alfred SISLEY, *Inundaţie la Port-Marly.*

177. MONET, *Floarea-soarelui*, detaliu din fig. 190.



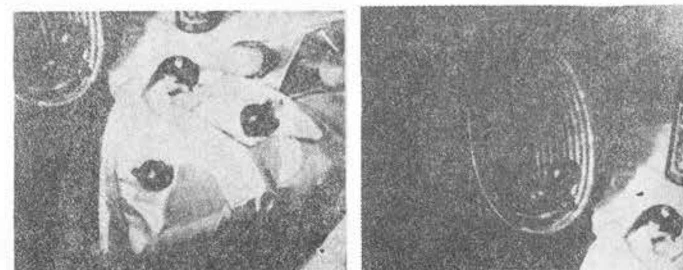
178. Fotomontaj al fotografiilor separate ale aceluiași coridor (fig. 171).



179. Fotografia unei naturi moarte cu obiectivul orientat către centrul mesei.

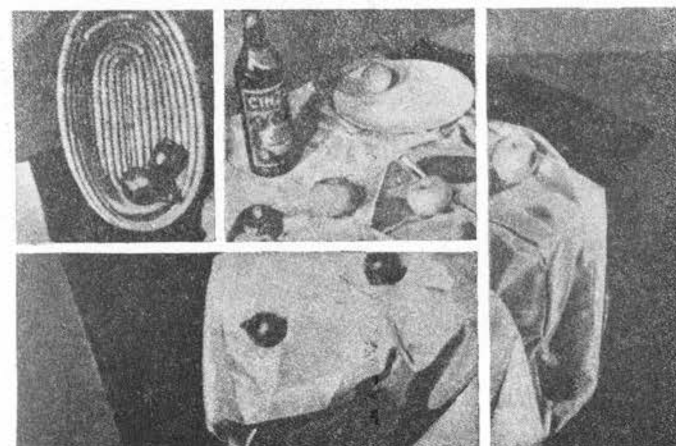
180. Fotografii ale aceleiași naturi moarte (fig. 179) cu obiectivul orientat asupra diferitelor porțiuni ale mesei.







181. Fotomontajul aceleiași naturi moarte (fig. 179), alcătuit din porțiunile separate din fig. 180.



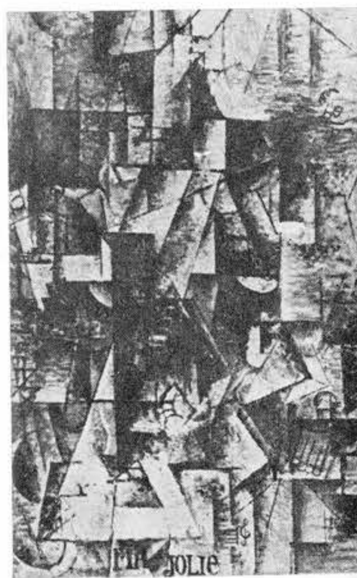
182. Georges BRAQUE, *Vioară și ulcior.*

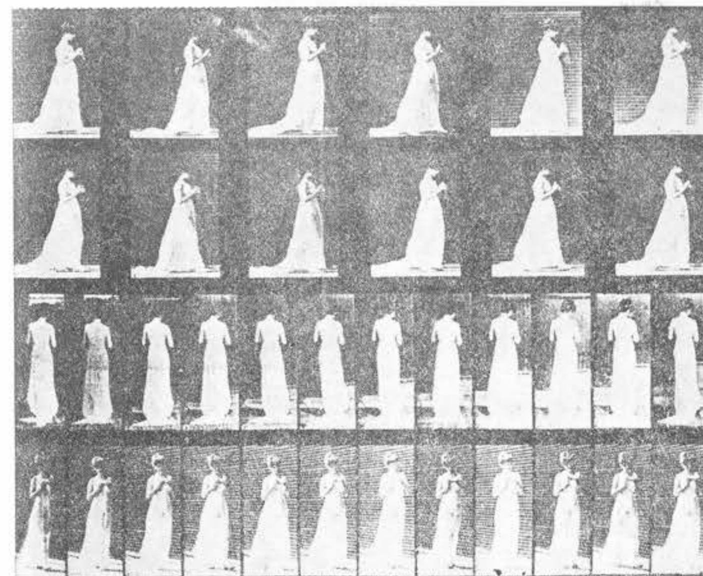




183. Juan GRIS, *Chitară și flori.*

184. Pablo PICASSO, *„Ma Jolie".*

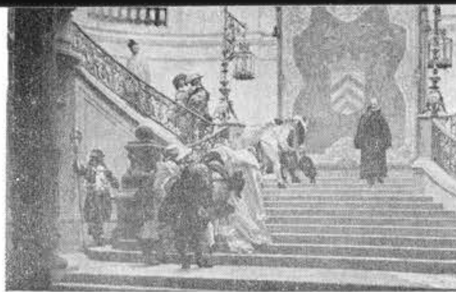




185. Eadweard MUYBRIDGE. *Mergînd, cu miinile ocupate cu croșetatul.* Fotografie, 1885.



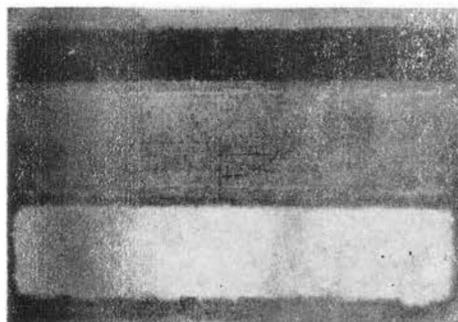
186. Marcel DUCHAMP, *Nud coborînd scara, Nr. 2.*



187. Jean-Léon GÉRÔME, *Eminența cenușie.*

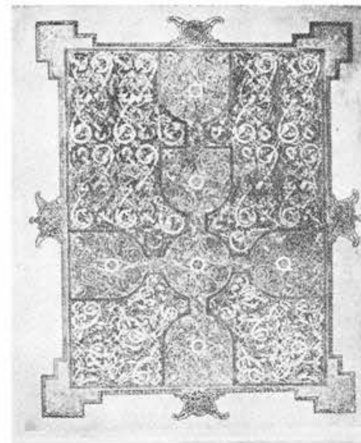
188. Detaliu din fig. 187.





189. Mark ROTHKO, *Fără titlu.*

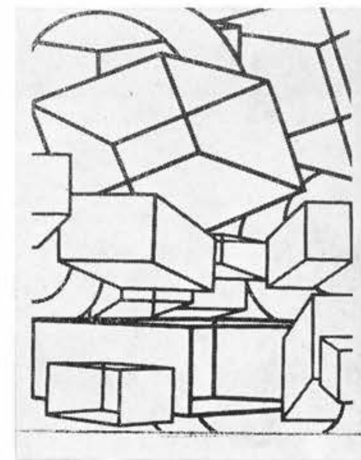




190. Claude MONET, *Floarea-soarelui.*

191. Pagină din *The Lindisfarne Gospels*, c. 700. Miniatură.

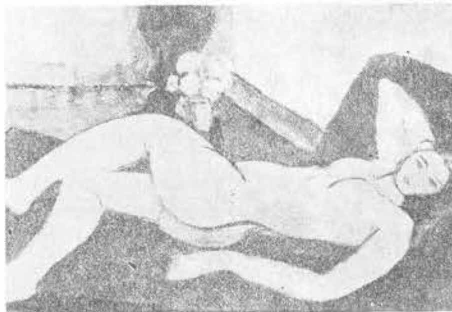




192. Jackson POLLOCK, *Pictură murală pe fond de oxid roșu de fier*, detaliu din fig. 536.

193. AL HELD, *Phoenicia X.*

194. Henri MATISSE, stadiu timpuriu al *Nudului roz* (v. fig 13), 3 mai 1935.



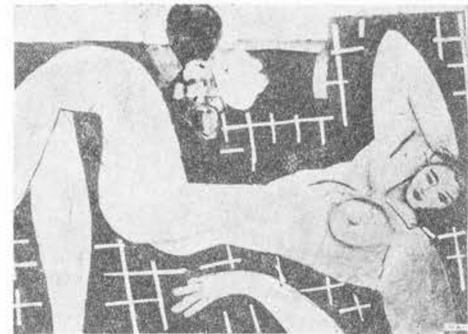


195. Idem. Al doilea stadiu, 23 mai 1935.

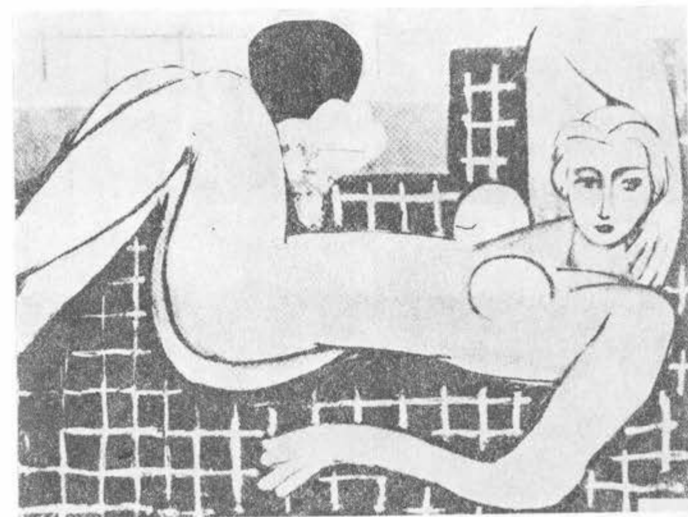


196. Idem. Al treilea stadiu, 29 mai 1935.

197. Idem. Al patrulea stadiu, 20 iunie 1935.



198. Idem. Al cincilea stadiu, 4 septembrie 1935.



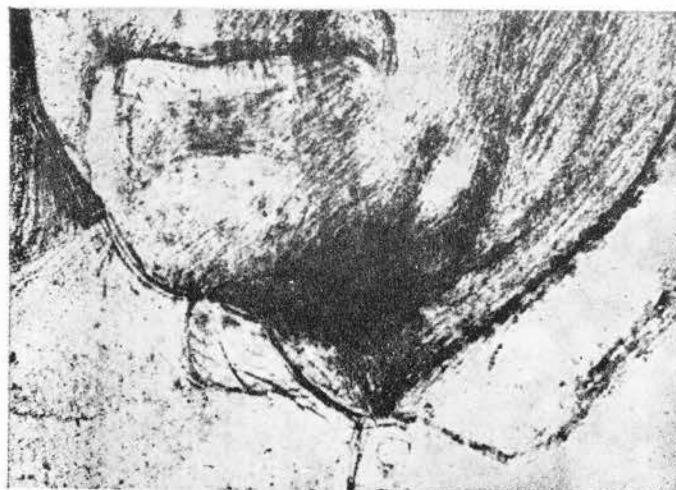


199. Idem. Al șaselea stadiu, 15 septembrie 1935.



200. Jan VAN EYCK, *Cardinalul Niccolò Albergati.*

201. Detaliu din fig. 200.





202. INGRES, *Familia Forestier.*



203. John CONSTABLE, *Pini la Hampstead.*

204. Kimon NICOLAÏDES, Studiu pentru o pictură în lucru.

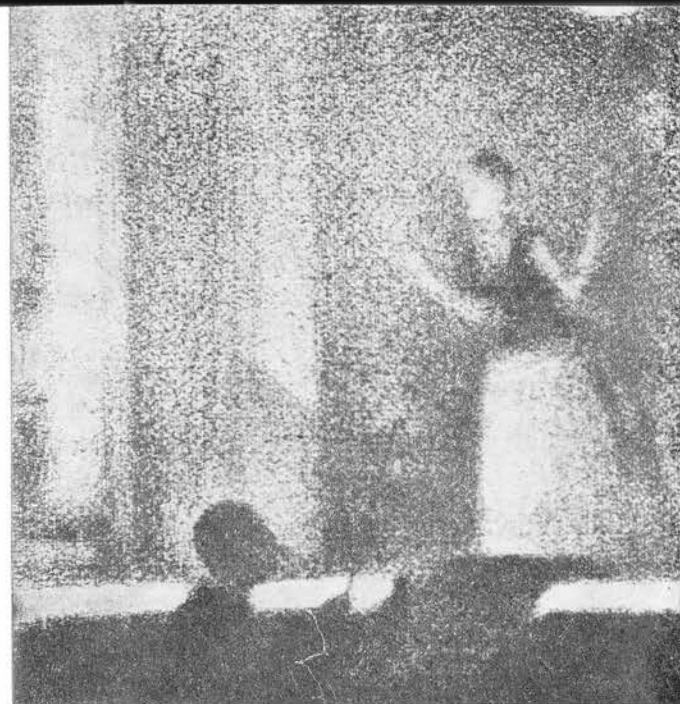






205. Edgar DEGAS, Studiu pentru un portret al lui Edouard Manet.

206. Käthe KOLLWITZ, *Țărancă ascuțind o coasă.*



207. Georges SEURAT, *Café Concert.*



208. Jasper JOHNS, *0 prin 9.*



209. COROT, *Peisaj (Copacul cel mare).*

210. Leonardo DA Vinci, *Studiu de drapaj.*



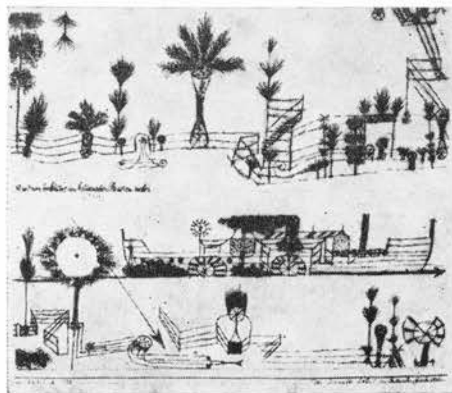


211. MICHELANGELO, Studii pentru *Sibila Libica* din Capela Sixtină.





212. Oskar KOKOSCHKA, *Portretul lui Olda.*
213. Lovis CORINTH, *Dr. Arthur Rosin.*



214. Paul KLEE, *Grădină botanică.*





215. REMBRANDT. *Saskia dormind.*
216. BAIYU, *Ceainic*, tuș.



217. Pieter BRUEGEL CEL BĂTRÎN, *Scenă de stradă într-un sat.*



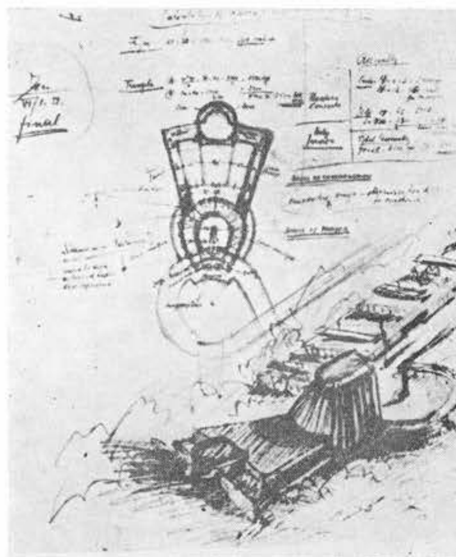
218. Claude LORRAIN, *Tibrul în amontele Romei: Vedere de pe Monte Mario.*

219. Andrew WYETH, *Somn.*





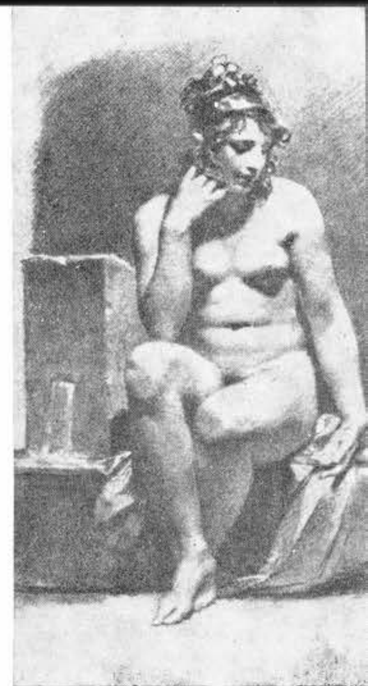
220. Detaliu din fig. 219.



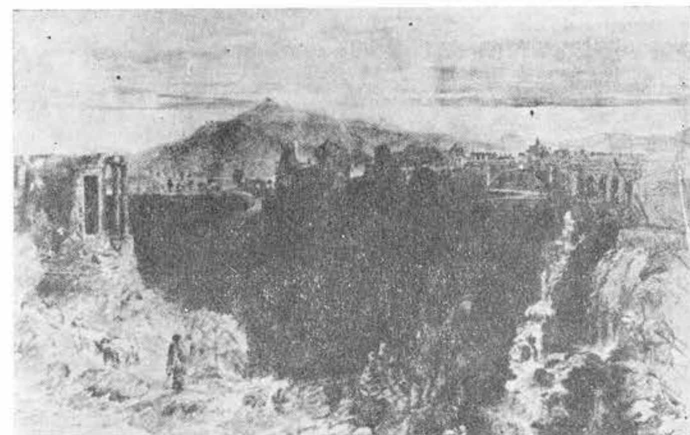
221. Erich MENDELSOHN, Schițe de proiect pentru Templul Emanu-El și centrul comunitar aferent, Dallas, Tex.

223. Pierre-Paul PRUD'HON, *La source.*



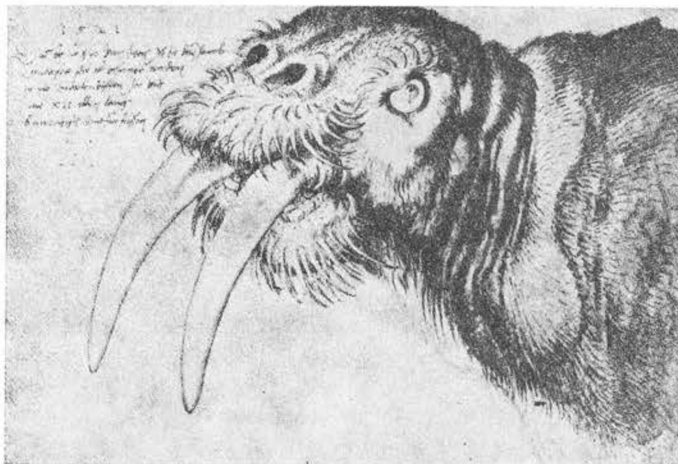


222. Alberto GIACOMETTI, *Autoportret.*



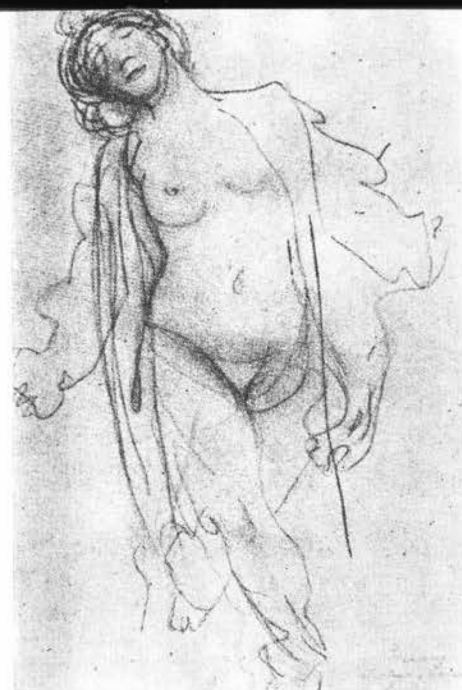
224. Samuel Palmer, *Vedere la Tivoli.*

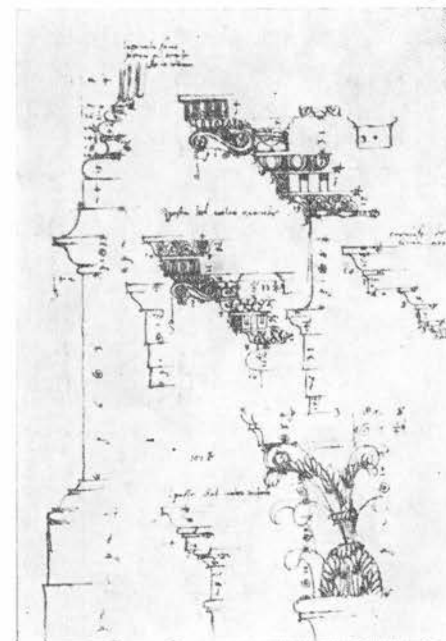

225. Samuel PALMER, *Ovăz și grîu*, studii.


226. Albrecht DÜRER. *Cap de morsă.*

227. MICHELANGELO, Schițe pentru o *Coborîre de pe cruce.*

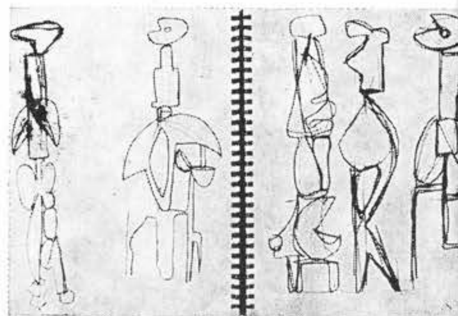



228. Auguste RODIN, *Femeie dansînd.*

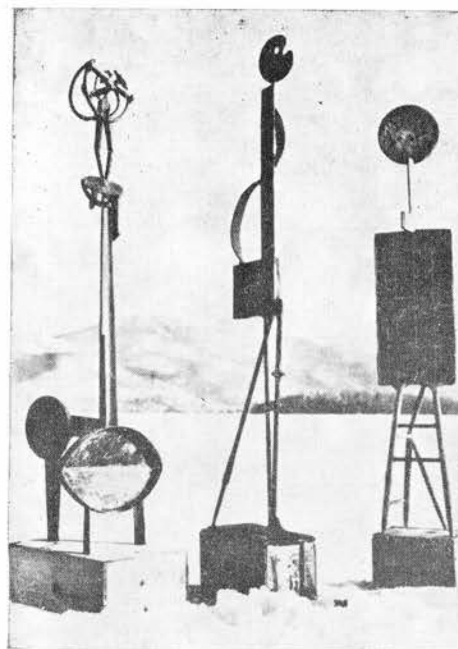

229. Andrea PALLADIO. Detalii schițate după Arcul lui Constantin.



230. David SMITH, *Glife imaginare.*



231. David SMITH, Studiu pentru *Personaje* și *Totemuri-rezervoare.*

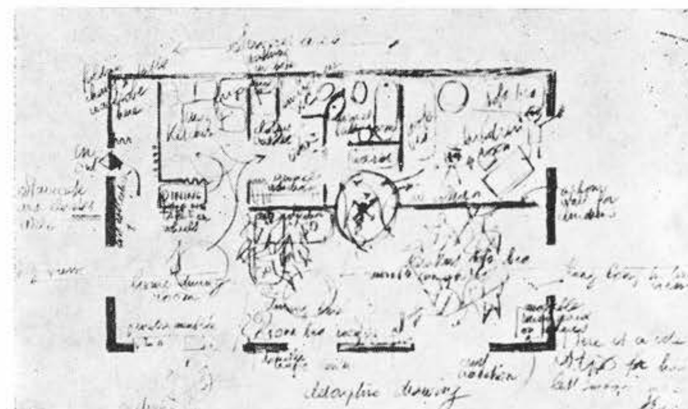


232. David SMITH, stînga: *Istoria lui Le Roy Burton;* mijloc: *Portretul unui pictor;* dreapta: *Gravor șezînd.*

233. WATTEAU, Studii pentru *Îmbarcarea către Cythera* (v. fig. 175).



234. Gio PONTI, Bloc de locuințe pentru guvernul italian, schiță de plan.

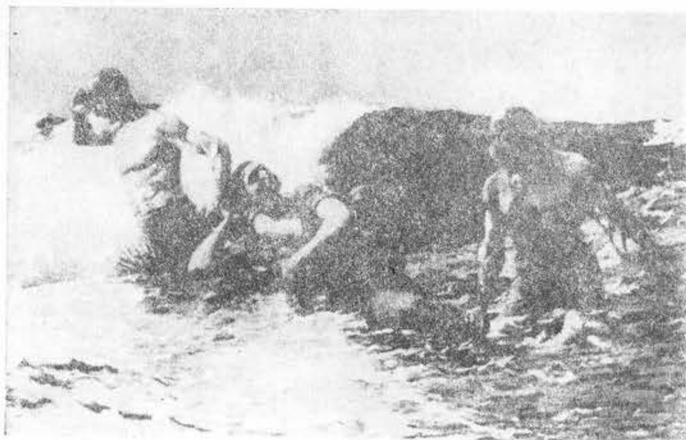


235. Sinopia pentru fig. 236.
236. Parri SPINELLI, *Hristos pe cruce cu Fecioara și Sf. Ioan Evanghelistul.*





237. Winslow HOMER, *Valul.*



238. G-B. TIEPOLO. *Hagar și Ismael în pustie.*





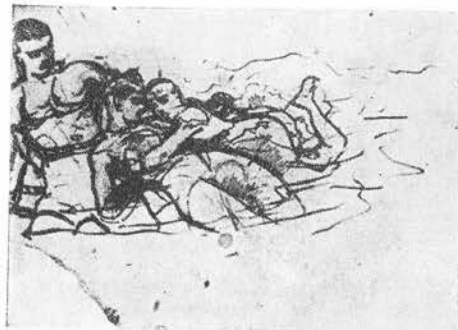
239. TOULOUSE-LAUTREC, *La Moulin-Rouge.*





240. Philip GUSTON, *Lui B. W. T.*

241. Winslow HOMER, Primul studiu pentru fig. 237.

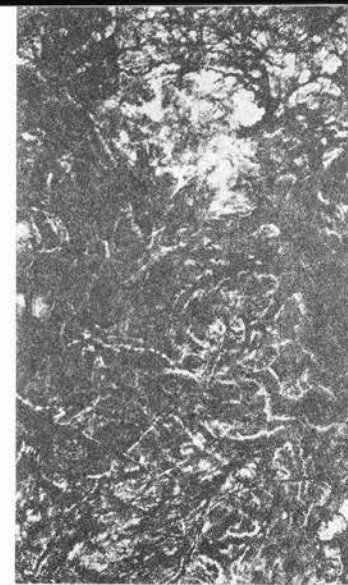


242. Winslow HOMER, Al doilea studiu pentru fig. 237.



243. Winslow HOMER, Al cincilea studiu pentru fig. 237.





244. Tani BUNCHŌ, *Frunze de bananier.*

245. Hyman BLOOM, *Peisaj nr. 20, Nor.*

246. *Bunavestire,* pînză imprimată, fragment din cimitirul de la Akhmin, Egiptul de Sus.





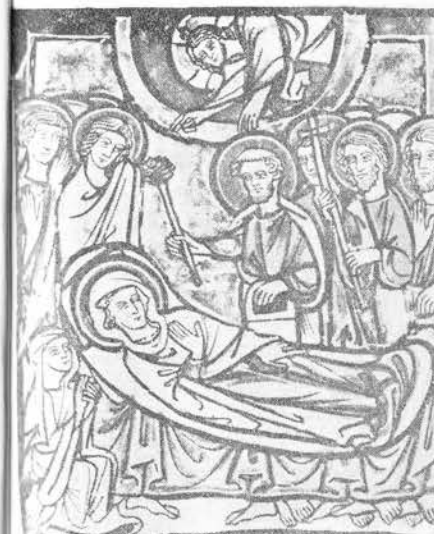
247. Paul GAUGUIN, *Auti te Pape (Femei la rîu).*



248. Material textil imprimat. Artă germană (sec. XIII).

249. *Nunta de la Cana.* Artă austriacă, c. 1400.

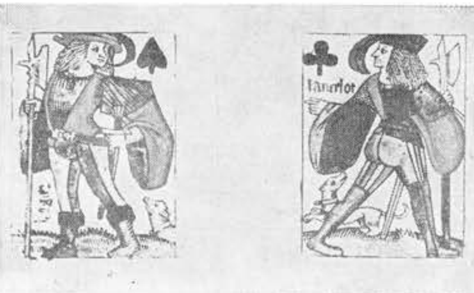






250. *Adormirea Maicii Domnului.* Artă austriacă, 1235.
251. *Hristos în fața lui Irod.*

252. Cărți de joc din Provence, c. 1480.





De Marsepia & Lampedone reginis amazonū. C. xi

Arsepia seu marthesia & lampedo sorores
fuere Amazonum invicem regine. & ob il-
lustrem bellorum gloriam sese martis vocaue
filias Quarum quoniam peregrina sit historia paulo
altius assumēda est. E scithia ergo ea tēpestate silvestri &
fere inaccessa exteris regione & sub artheo se in occea
num usque ab eusino sinu ptendente : Siliscus & scolo-
picus (ut aiunt) regii iuvenes factione maiorum pulsi cū
parte populorum iuxta thermodohontē cappadocie amnem
devenē & tirps occupatis arvis raptu vivē & incolas
latrociniis infestare cepē. A quibus tractu temporis p
insidias fere omnes trucidati sunt homines. Quod cum

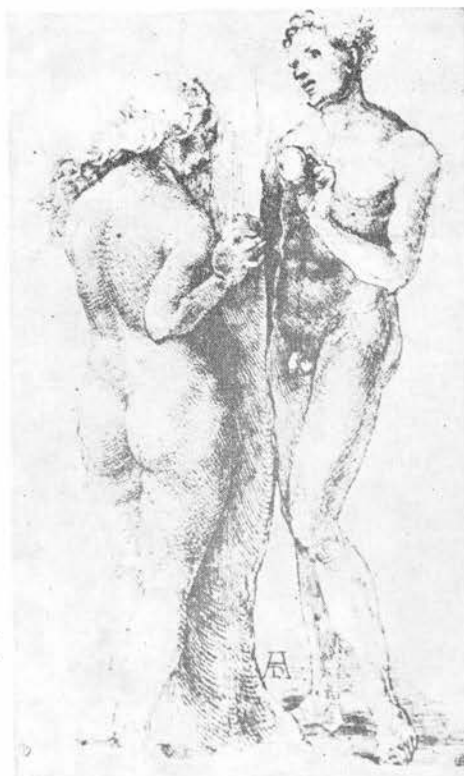
253. Ulrich ZAINER (tipograf), Pagină din Boccaccio, *De claris mulieribus*, Ulm, 1475.

254. Albrecht DÜRER (?), *Portretul lui Terentius*.

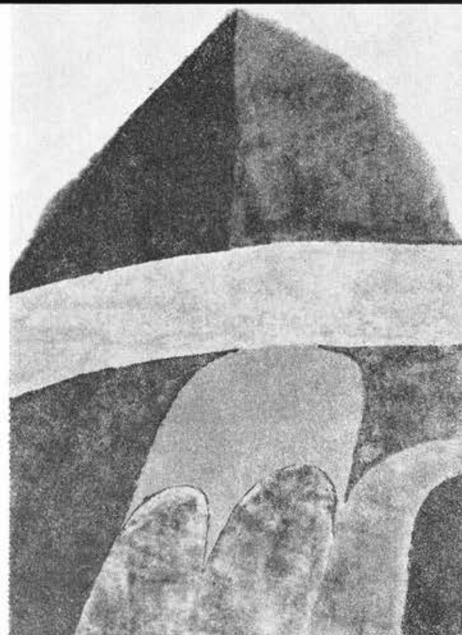




255. Albrecht DÜRER, *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului*.

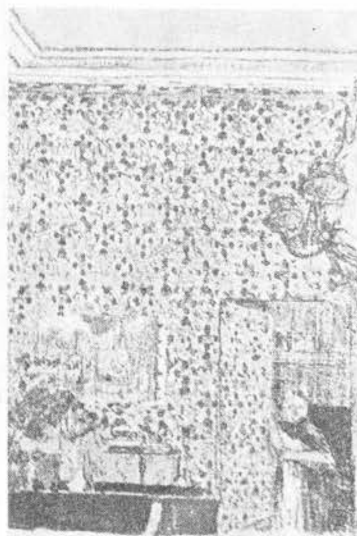


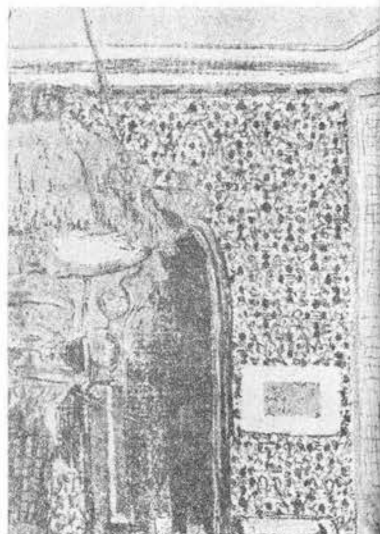
256. Albrecht DÜRER, *Căderea omului*.



257. Carol SUMMERS, *Cheops*, tehnică mixtă.

258. Edouard VUILLARD, *Interior cu tapet roz I*, planșa 5 din *Peisaje și interioare*.
259. Edouard VUILLARD, *Interior cu tapet roz II*, planșa 6







THE
MIRACLE of MIRACLES

260. Pagină din cartea populară *The Miracle of Miracles*.



THE
WONDER of WONDERS;
BEING

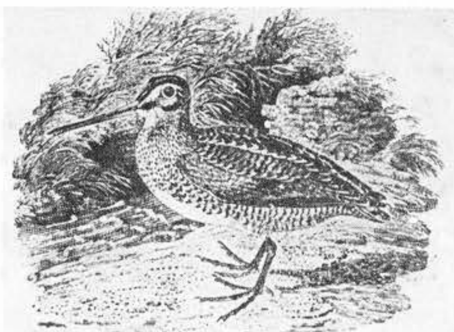
Licensed and entred according to Order.



THE
HISTORY
OF THE
Two CHILDREN in the Wood.

261. Pagină din cartea populară *The Wonder of Wonders*.
262. Pagină din cartea populară *The History of the Two Children in the Wood*.

263. Thomas BE-WICK, *O becaţă.*





264. Detaliu din fig. 263.

265. Ilustraţie din „Harper's Magazine".





266. Paul GAUGUIN, *Soyez mystérieuses.*



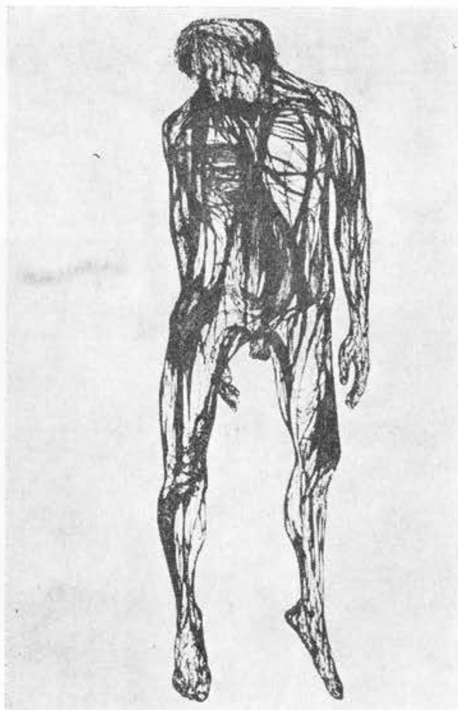
267. Utagawa HIROSHIGE, *Furtună pe Podul cel mare.*



268. Edvard MUNCH, *Două fiinţe.*




269. Erich HECKEL, *Bărbat rugîndu-se.*
270. Emil NOLDE, *Profetul.*



271. Leonard BASKIN, *Spînzuratul.*

272. Chivot antic, din Palestrina, Italia.



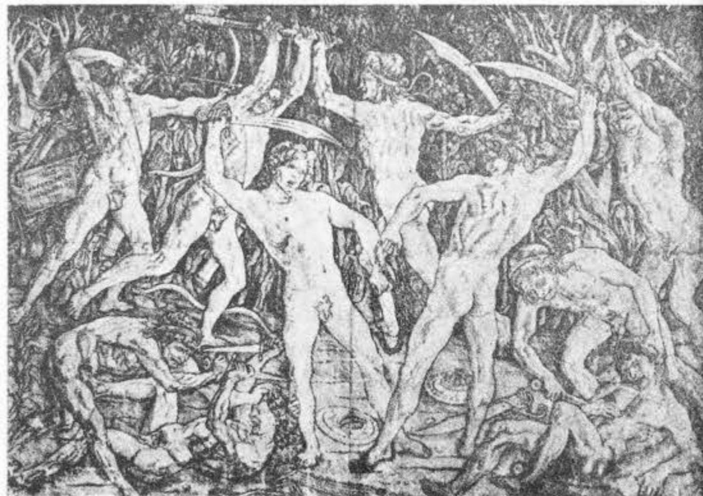


273. Relicvariu cu scene ale asasinări lui Thomas Becket. Artă engleză.

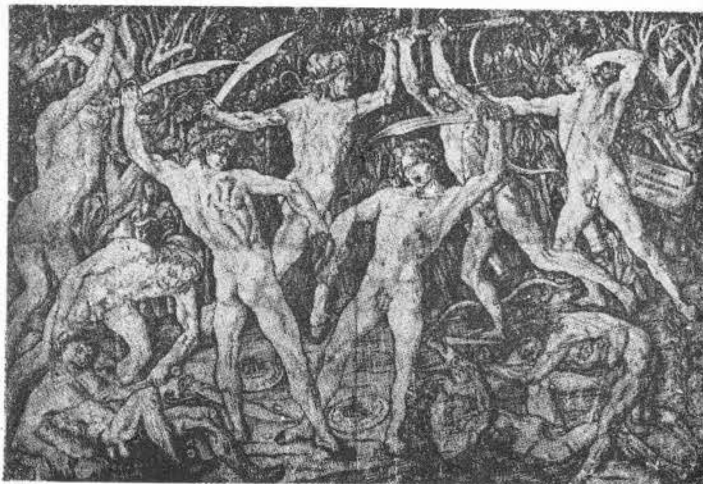


274. MAESTRUL ANULUI 1446, *Hristos cu cununa de spini.*

275. Antonio POLLAIUOLO, *Bătălia celor zece nuduri.*



276. Imaginea inversată a fig. 275.





277. REMBRANDT, *„Ogorul perceptorului"*.



278. Tiraj ulterior de pe placa stampei din fig. 277.



279. Albrecht DÜRER, *Omul deznădăjduit.*

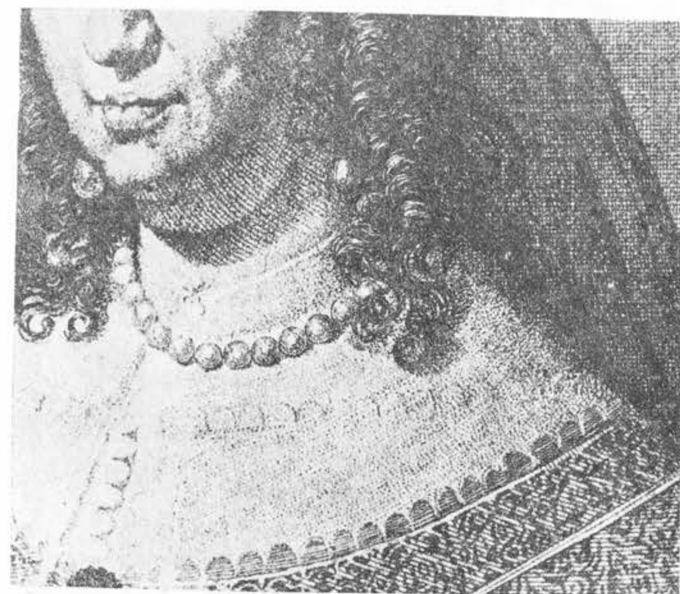


280. REMBRANDT, *Hristos vindecîndu-i pe bolnavi.*



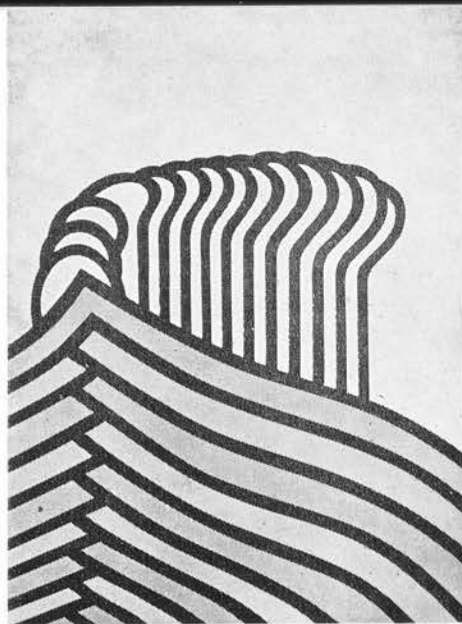
281. Jean MORIN, *Anna de Austria, regina Franței.*

282. Detaliu din fig. 281.





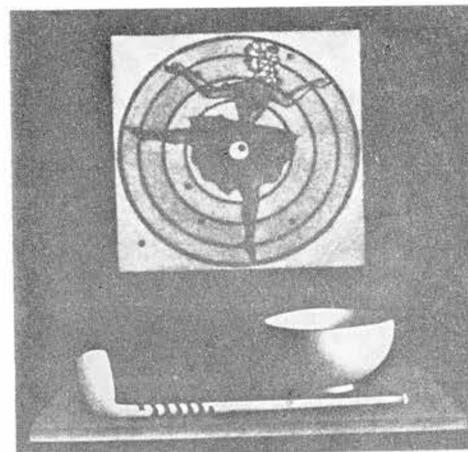
283. William WARD, *Fiicele lui Sir Thomas Frankland.*



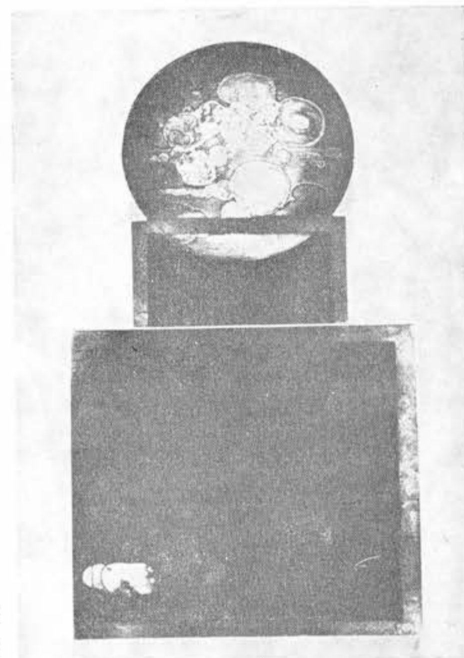
284. Nicholas KRUSHENICK, *Fără titlu.*



285. Jack YOUNGERMAN, Compoziție din suita *Schimbări.*



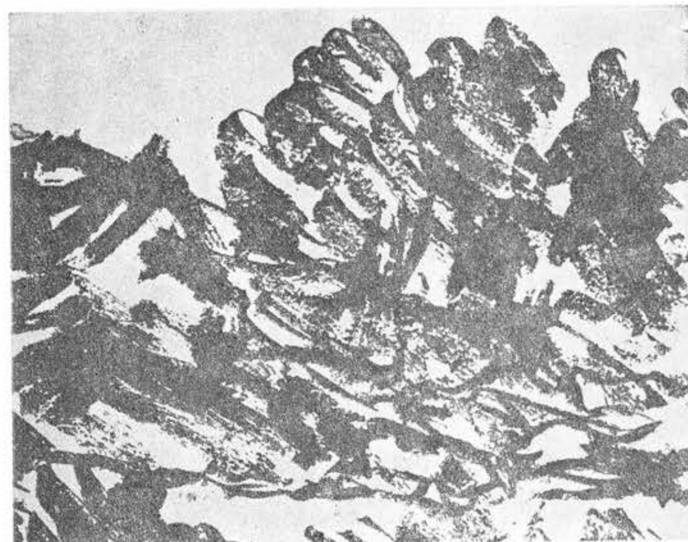
286. Mario AVATI, *Natură moartă cu dansatoare.*



287. Bartolomeu DOS SANTOS, *Figură în spațiu.*

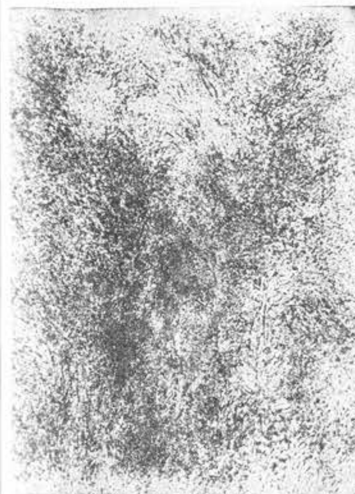


288. Francisco GOYA, *Nu vine nimeni să ne dezlege?*, din *Los caprichos*.



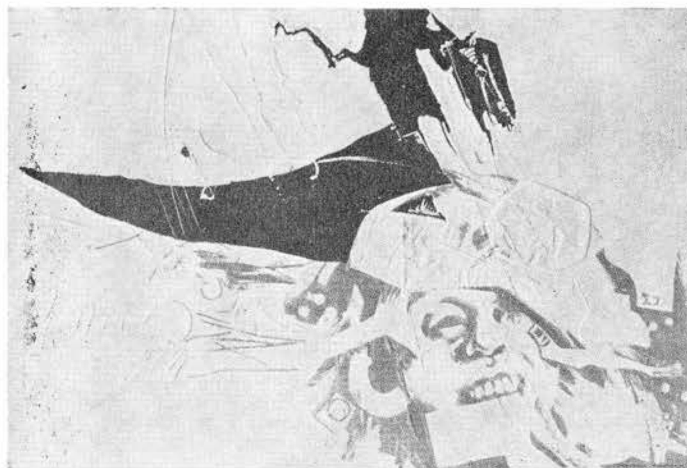
289. Alexander COZENS, Pată din *A new Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, Acvatintă.

290. Gabor PETERDI, *Catedrală*.





291. Mauricio LASANSKY, *Cardinalul*.

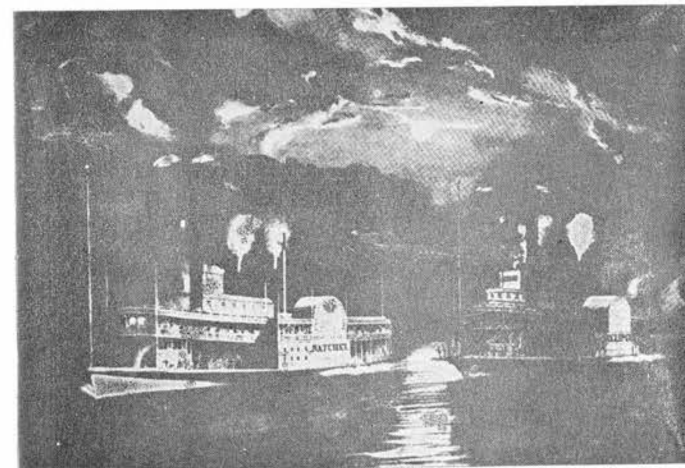


292. Romas VIESULAS, *Yonkers II*.

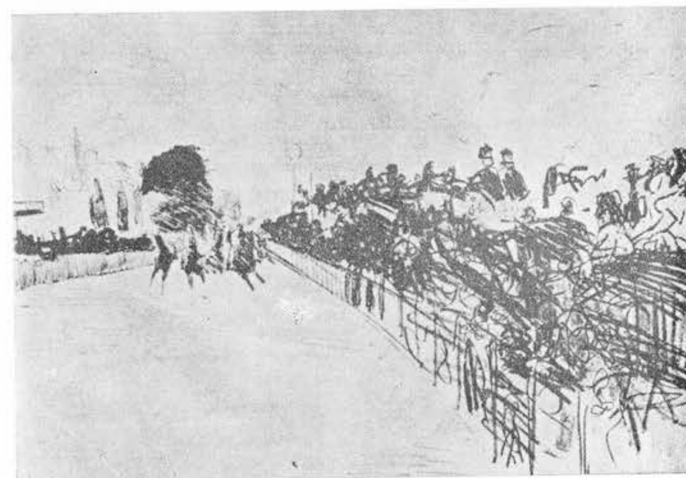


293. TOULOUSE-LAUTREC, *Jane Avril*.

294. CURRIER & IVES, *Cursă nocturnă pe Mississippi*.



295. Edouard MANET, *La curse*.

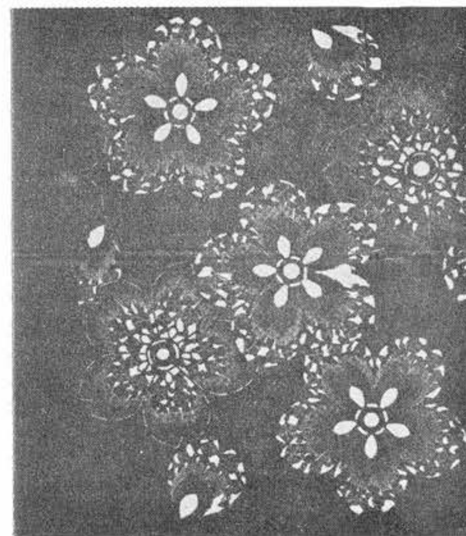


296. Dick WRAY, *Fără titlu.*



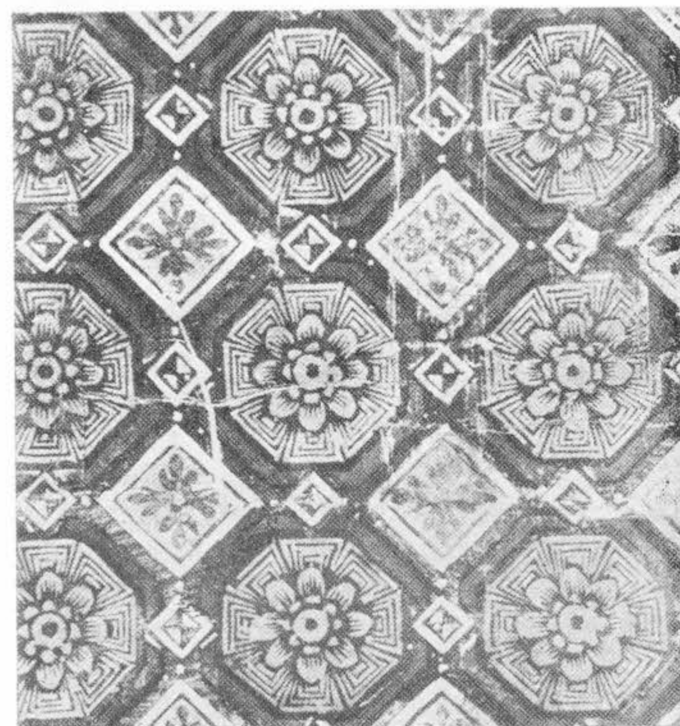


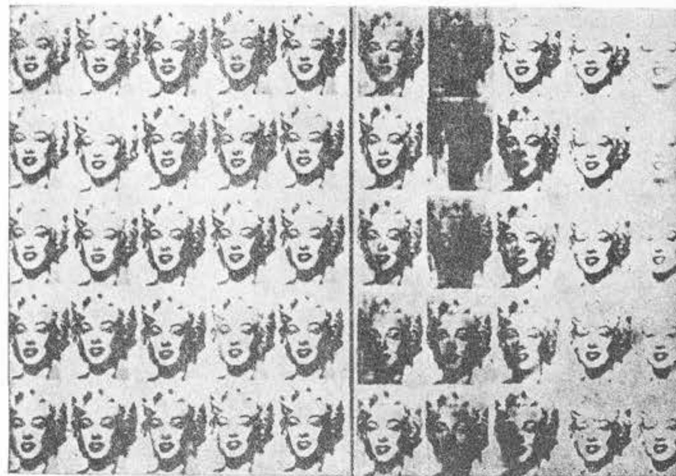
297. Mîini imprimate după metoda șablonului, în roșu. Peștera de la Castillo, Spania.



298. Șablon japonez utilizat pentru decorarea mătăsii. Perioada Tokugawa, c. 1680—1750.

299. Tapet „Domino". Artă franceză, c. 1720.





300. Andy WARHOL, *Marilyn Monroe, diptic.*



301. Robert INDIANA, *Dragoste.*

Capitolul 7
DESENUL

Nudul roz al lui Henri Matisse, o pictură pe care am văzut-o în fig. 13, a cunoscut o elaborare îndelungată, pe măsură ce artistul, aplicînd metoda eliminărilor succesive, s-a apropiat de imaginea finală. Începînd cu o atitudine oarecum tradițională față de reprezentarea figurii feminine (fig. 194), Matisse a pictat și repictat formele modelului și decorul în care era înfățișat (fig. 195—199). Pe măsură ce desenul se modifica sub efectul reluărilor repetate, distribuirea culorii s-a modificat și ea. Treptat, suprafața roz conținută în forma desenată a figurii a fost făcută să domine compoziția. Scaunul dreptunghiular albastru și alb — contrastînd cu forma centrală de o caldă curbură și cu suprafața galbenă ce reprezenta odată flori — stă acum ciudat în spate, plin de o energie ce amenință să-l împingă în față. S-a creat o tensiune spațială între pata galbenă și poziția frontală puternic stabilită a brațului stîng, desenat la o scară mărită și legat de marginea inferioară (cea mai avansată) a pînzei.

Realizarea acestei compoziții de către Matisse a fost o formă de purificare. A eliminat detaliile inutile, a clarificat și exploatat contururile și formele esențiale, folosind fiecare etapă din succesiune ca pe o pregătire pentru stadiile următoare. *Nudul roz* așa cum ne e cunoscut astăzi prezintă o dispoziție atît de comodă de contururi liniare și de suprafețe cromatice uniforme, încît privi-

torul poate socoti prea bine pictura drept rezultatul unei compoziţii rapide şi spontane. Acest efect e o măsură a abilităţii artistului, deoarece numai un maestru îşi putea menţine prospeţimea viziunii originare de-a lungul numeroaselor săptămîni de deliberare activă consacrate de Matisse *Nudului roz*.

În pictură şi sculptură, şi chiar în arhitectură, numeroasele acte necesare pentru desăvîrşirea unei lucrări sînt deseori atît de contopite în forma finală complexă, încît elementele individuale nu mai sînt identificabile separat. O decizie e anulată sau ajustată de multe altele. Chiar şi acele opere ce oferă aparenţa superficială a simplităţii au ieşit la suprafaţă dintr-o serie extinsă de alegeri şi procedee, deseori continuate vreme îndelungată. Fiecare stadiu al *Nudului roz* din cele reproduse în fig. 194—199 a fost un plan de tatonare. S-au emis judecăţi interactive şi interdependente despre cantităţile şi calităţile culorii şi despre conturarea formelor şi liniilor. Desenul — acumularea deciziilor care au dus la contururile, formele şi caligrafia picturii — e o componentă esenţială a acestei compoziţii şi rar putem găsi o operă de artă care să nu depindă în oarecare măsură de abilitatea artistului ca desenator.

Pentru că e atît de fundamental şi de atotprezent în tot ceea ce face un artist, desenul se sustrage oricărei încercări de definiţie precisă. În sensul cel mai restrîns, desenele sînt în esenţă liniare ca specific şi modeste ca dimensiuni, formate fiind de un instrument de marcare pe un suport monocrom. O definiţie lărgită ar include utilizarea posibilă de suprafeţe tonale ce suplimentează sau, după împrejurare, înlocuiesc elementele liniare, ca şi o utilizare limitată a variaţiilor policrome deopotrivă în linie şi ton. Pînă şi această interpretare mai liberală nu reuşeşte să cuprindă realitatea multor opere de artă care, printr-un consens manifestat printre artiştii şi istoricii de artă, ar trebui privite ca desene. Unele desene în pastel (fig. 140) sînt intens şi variat colorate, iar *sinopia*

reprodusă în fig. 235 a fost concepută şi executată la o scară arhitecturală.

Oricît de evazivă ar fi o definiţie a desenului, putem spune cu certitudine rezonabilă că există un corpus de artă bidimensională alcătuit din obiecte caracterizate prin cel puţin doi dintre următorii factori:

1. Un material producător de semne a fost utilizat într-un mod relativ direct.
2. Culoarea se limitează, adeseori, la unul sau două tonuri.
3. Cel mai adesea, deşi nu totdeauna, se foloseşte drept suport hîrtia.

Şi totuşi, a defini desenul numai pe baza unor proprietăţi fizice ar însemna să nu sesizăm un adevăr esenţial despre desen. De mult mai mare însemnătate pentru o înţelegere a desenului e lămurirea scopului său — ce rol joacă el în întreprinderea globală a artistului vizual aflat în plin lucru. Pictorii, sculptorii şi arhitecţii desenează în mod constant. Desenează ca să studieze, să-şi consemneze şi să-şi clarifice ideile. Desenează de plăcere, mişcînd un instrument şi producînd o linie din cauză că ea place ochiului şi utilizează mîna într-o activitate ritmică satisfăcătoare. Multe desene sînt directe, monointenţionale şi spontane. Adeseori, ele reprezintă o reacţie intuitivă din partea desenatorului faţă de stimulul unei forme provocatoare, aşternută în mod accidental pe suprafaţa unei file de hîrtie. Şi, în sfîrşit, există acele desene care-şi iau locul alături de picturile şi sculpturile complet realizate. Ambiţioase şi exigente, ele reprezintă un efort major pentru desenator, acesta considerîndu-le opere de artă serioase, pe deplin dezvoltate.

Desenele pot fi opere de artă remarcabil de grăitoare, iar nespecialistul s-ar putea simţi liber să le savureze pentru numeroasele desfătări oferite de ele. Desenele sînt un prilej de a-l vedea pe artist cu mînecile suflecate, cu pretenţiile reduse, într-o confruntare nemijlocită, adesea delectabilă, cu impulsurile ce-l determină să fie producătorul de imagini care este. Văzute sub această

lumină, ele pot deveni repede baza unei legături empatetice între producătorul și consumatorul de artă vizuală — legătură plină de făgăduința recompensei estetice.

MATERIALELE DESENULUI

Liniile desenate pot rezulta din două procese diferite. Primul dintre ele produce un semn prin depozitarea unor particule minuscule de materie colorată pe o suprafață cu ajutorul unui bețigaș de material purtat pe ea. Al doilea procedeu lasă un semn pe măsură ce se permite unui fluid să curgă dintr-un instrument pe o suprafață absorbantă. Ambele metode pot fi utilizate pentru a se executa o linie compactă, fără variație de la închis la deschis, sau o suprafață umbrită gradat de o mare finețe.

Materiale uscate

Materialele de desen *uscate* includ condeiul cu vîrf de argint, creionul, pastelul sau creta, cărbunele și creionul de ceară.

Condeiul cu *vîrf de argint* (fig. 210; fig. 200), unul dintre cele mai vechi materiale de desen tradiționale, e rareori folosit astăzi. În acest caz, se trag linii cu o sîrmă de argint pe o suprafață special preparată, de obicei cu un strat de cretă suficient de abraziv pentru a face ca mici particule de metal să adere la el. Prin oxidare, metalul se înnegrește, modificînd culoarea liniei într-un ton mai închis, de un gri delicat. Vîrful de argint nu se pretează la o linie umbrită. Fiecare linie e la fel de închisă ca oricare alta. Dacă artistul dorește să dezvolte gradații de ton, trebuie să le acumuleze lent și cu mare atenție, executînd o serie de linii atît de apropiate, încît la mică distanță notațiile liniare se contopesc într-o suprafață compactă. Dacă se dorește o nuanță mai închisă, liniile sînt marcate într-un raport și mai strîns sau chiar făcute, printr-o tehnică denumită „hașurare", să se intersecteze în diferite unghiuri.

Liniile trase cu condeiul cu vîrf de argint nu pot fi șterse ușor, prin urmare artistul trebuie să lucreze conștient, cu o idee precisă despre imaginea pe care contează să o formeze. Tehnica aceasta încurajează precizia și claritatea, iar aceste calități, combinate cu tonalitățile reticente ale materialului, pot duce la desene de rafinament și sensibilitate. Din cauza pregătirilor pe care trebuie să le facă, artistul poate adăuga pigment colorant în grundul desenelor sale cu vîrf de argint. În fig. 210 Leonardo a folosit roșul pentru a introduce o tonalitate intermediară între liniile închise produse de argintul îmbătrînit și luminozitățile pensulate în alb. E un procedeu deosebit de util spre a modela forme volumetrice pe o suprafață plană și spre a crea efectul de relief și plasticitate puternică.

In secțiunea superioară a acestui desen, Leonardo a schițat cu sensibilitate cîteva poziții de probă ale capului și umerilor figurii. Aici întîlnim grația liberă și ritmică atît de caracteristică pentru măiestria liniei caligrafice la acest artist. Jumătatea inferioară a foii demonstrează o aplicare mai accentuată a materialului. Tonalități atent modulate definesc faldurile veșmîntului, urmare a numeroase trăsături individuale paralele.

Desenele executate în condei cu vîrf de argint merită o cercetare amănunțită. În studiul de portret din secolul al XV-lea, reprodus în fig. 200, maestrul flamand Jan van Eyck a lăsat o mărturie despre modul său de a căuta contururile precise pe care le percepea în subiect. Încercări repetate de a înregistra aceste contururi au atins aspectul unei linii compuse. Numai dacă desenul e examinat cu mare atenție devin evidente contururile separate (fig. 201). S-au creat suprafețe tonale prin trasarea unor linii paralele nelegate de contururile suprafeței. Acestea sînt în mod deliberat, dar și substanțial mai libere decît liniile folosite pentru a descrie marginile formelor.

Modernul *creion* datează de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd procedeul da fabricație a fost inventat simultan în Franța și Germania.

Praful de grafit era amestecat cu lut, modelat sub formă de tije subțiri și ars pentru a întări lutul, obținîndu-se un material de desen rigid ce putea fi introdus în teci de hîrtie sau de lemn. Grafitul, denumit uneori „plumbago", fusese extras în Europa încă din secolul al XVI-lea. Unele desene din secolul al XVII-lea includ suprafețe despre care se bănuiește că au fost realizate cu bucăți de grafit. Deseori asemenea lucrări sînt identificate ca desene în creion, dar ca să fim exacți, ele trebuie numite „desene în grafit", deoarece artiștii trebuiau să se limiteze la calitățile naturale ale mineralului. Una din atracțiile noului creion consta în posibilitatea oferită fabricantului de a livra „mine" cu diferite grade de duritate. Variind proporția de lut în grafit era cu putință să se asigure calități de trasare apropiate de sîrma de argint la una din extremitățile scării, iar la cealaltă extremitate, calitatea întunecată și granulară a cretei negre. Un desen de Ingres datat 1806, nu mult timp după introducerea creionului, are caracteristicile generale ale unei lucrări executate cu un vîrf metalic (fig. 202). Alt desen în creion, de peisagistul englez John Constable, datat 1820, ilustrează textura mai moale, granulată, atît de atrăgătoare pentru artiștii ce preferă tonurile închise și difuzia atmosferică pe care le poate oferi o mînă generoasă (fig. 203).

Un studiu de Kimon Nicolaïdes (fig. 204) sugerează efectele tonale ce pot fi realizate prin frecarea sau estomparea liniilor unui desen în creion — efecte ce nu sînt posibile cînd se folosește o substanță metalică.

Unul dintre cele mai importante avantaje ale materialului oferit de creion e ușurința cu care desenatorul poate corecta sau elimina o linie. Putința de a șterge trăsăturile reduce necesitatea reținerii în stadiile inițiale ale desenului. Deoarece o linie greșit plasată poate fi modificată după voie, artistul e liber să lucreze spontan, făcînd note cu rapiditate.

Figura 205 este un studiu pentru un portret al pictorului Edouard Manet făcut de Edgar

Degas. Executat rapid, desenul revelează numeroasele moduri în care a fost manevrat creionul. Sînt linii fine și dure, lăsate de un vîrf ascuțit, dîre late mai moi, făcute cu latul creionului, și tonuri create prin grupări de linii paralele sau prin estompare. Liniile construite ușor indică pozițiile de încercare pentru brațe și picioare, după cum se pot observa și ușoare indicații ale unei figuri în picioare, parțial șterse. O examinare atentă a desenului poate oferi privitorului o senzație de legătură intimă cu procedarea artistului reconfruntat cu provocarea înfățișată de figură.

Pastelul, sau *creta*, este fabricat prin combinarea pigmentului cu un liant sub forma unui baton ușor friabil. *Cărbunele* e obținut prin arderea sau mai degrabă carbonizarea unor bețișoare selecționate de lemn sau de curpeni de viță de vie. Aceste materiale produc linii în același mod fizic ca și vîrful de argint sau creionul. Particulele de cretă și cărbune sînt atît de ușor dispersate de pe suprafața unei foi de hîrtie, încît au tendința de a se amesteca și trebuie să fie fixate prin pulverizarea unui verniu diluat, numai după aceea materialele acestea putînd fi considerate permanente.

Desenele în cretă au fost practicate vreme de multe sute de ani. Materialul e extraordinar de flexibil, astfel încît individualitatea stilistică și-l poate ușor acomoda conform potențialităților sale. Culorile „organice" de cretă sînt la fel le vechi ca și arta rupestră și se întind de la albul de talc familiar în utilizările școlare, trecînd prin ocruri și pămînturi („teruri") pînă la „sangvină", un roșu derivat din oxid de fier. Asociate cu desenele cunoscute sub numele de „pasteluri", sînt tonuri de cea mai mare puritate, strălucire și intensitate. În epoci și locuri aflate la mari distanțe în timp și spațiu, personalități artistice atît de diferite ca Michelangelo, Käthe Kollwitz și Jasper Johns au găsit cu toții în cretă un material util și atrăgător.

Studiile în sangvină ale lui Michelangelo din fig. 211 includ schițe caligrafice rapide ca și am-
 ple desene liniare și tonale îngrijite. Contururile va-

riază în lăţime, şi unele sînt mai închise decît altele. Fiecare trăsătură îşi păstrează claritatea, sugerînd o implicare măsurată cu ritmurile suprafeţei şi marginile modelului.

Käthe Kollwitz şi-a făcut desenul (fig. 206) la patru secole după studiul renascentist al lui Michelangelo, folosind creta neagră şi albă cu un larg accent tonal. Marginile sînt difuze, contrastele dramatice, iar formele desenate mai mult sugerează decît descriu. Lipsesc contururile elegante. În schimb, zone tonale, texturate de suprafaţa hîrtiei prin apăsarea cretei purtate pe ea, dau formă puternicei imagini reproduse aici.

Desenatorii au la dispoziţie mai multe forme de cretă produse comercial. Una din cele mai căutate dintre acestea e *crayon Conté*, o combinaţie puternic comprimată de pigment şi liant apărută în Franţa, în secolul al XIX-lea. Desenele în *Conté* au caracteristici în general foarte asemănătoare cu cele făcute în cretă, dar ele par ceva mai acute şi mai precise deoarece creioanele sînt puţin mai dure decît pastelurile tradiţionale. În desenul intitulat *Café Concert* (fig. 207) Georges Seurat a lucrat cu Conté negru pe o hîrtie grunjoasă, spre a produce o modulaţie vibrată ce radiază de lumina şi viaţa scenei de teatru pe care o înfăţişează compoziţia. Nefolosind aproape deloc linii, artistul a investit atît formele cît şi atmosfera cu o revărsare de lumină şi întuneric gradată de la un negru catifelat pînă la un alb strălucitor preluat din suportul de hîrtie.

Cărbunele e combinat cu creta în desenul artistului contemporan Jasper Johns (fig. 208). Acest pictor a utilizat formele familiare ale cifrelor, suprapunîndu-le parţial pentru a realiza o diviziune liniară a planului picturii. Suprafeţele alcătuite de reţeaua liniară sînt umplute cu ton şi o textură ce derivă din caligrafia puternic personală a lui Johns. O complexă organizare bidimensională se combină cu o indicaţie spaţială oarecum ambiguă. Varietatea suprafeţelor ce rezultă din diferitele modalităţi de a utiliza materialul îi oferă privitorului o orchestraţie bogată, senzuală. E un obiect este-

tic ce-şi transformă într-un mod neaşteptat subiectul familiar.

Se poate face o comparaţie profitabilă între lucrarea lui Johns şi desenul în cărbune al lui Corot reprodus în fig 209. În contrast cu aplicaţia liniară, în „dinţi de ferăstrău", evident folosită de artistul modern, pictorul din secolul al XIX-lea a aplicat pe hîrtie tonuri difuze şi estompate de griuri, ştergînd conturirile pentru a crea o ambianţă fumegoasă, lipsită de trăsături specifice. O textură granulară globală dă desenului o înfăţişare de iluzie misterioasă întrevăzută prin ecranul unei cortine de voal, eliminarea detaliului sugerînd tot atîta cît dezvăluie.

Materialele colorate întrebuinţate în fabricarea pastelurilor oferă o gamă largă de tonuri şi derivate tonale şi cromatice pentru artiştii care consideră că negrurile, brunurile şi roşurile atît de des folosite în desene sînt prea limitative. Unii artişti aplică întregul potenţial al pastelurilor ca pe un material de pictură diferit, exploatîndu-le marea capacitate de amestec cromatic şi caracteristicile manipulative fără egal (fig. 140).

Creioanele de *ceară*, amintind de pasteluri, sînt o combinaţie de pigment şi liant turnate sub formă de batoane sau creioane colorate ce pot fi adaptate ca format pentru a produce o mare varietate de semne. Ceara ca liant dă creioanelor o calitate alunecoasă în timp ce sînt purtate pe suprafaţa suportului de hîrtie. Asociate îndeobşte cu activităţile copiilor, creionele de ceară au fost adoptate de unii artişti care găsesc atrăgător un asemenea material de bază şi uşor de procurat (fig. 212).

Creioanele litografice, numite astfel deoarece sînt destinate utilizării în tehnica, bazată pe apă şi substanţă grasă, de obţinere a stampelor prin procedeul litografiei, sînt preferate de mulţi desenatori datorită negrurilor bogate şi posibilităţilor de umbrire şi amestecare oferite de ele. De asemenea, substanţa netedă şi uleioasă se pretează gesticulaţiei abile, lunecoase şi exploratorii a unui artist ca Lovis Corinth (fig. 213).

Materiale fluide
Orice lichid colorat poate fi folosit pentru a lăsa urme pe o suprafaţă, dar anumite calităţi ale unui material de marcare fluid sînt utile desenatorului care preferă să deseneze cu pensula sau cu peniţa. Artistul caută în mod normal un material care să fie foarte durabil şi să realizeze linii şi suprafeţe negre opace cînd are nevoie de ele. Vrea un material care să curgă din instrumentul său în mod controlat, permiţînd ca pensula sau peniţa să fie manevrate cu considerabilă libertate. Doreşte adesea un material care să poată fi diluat pentru a produce urme de diferite tonalităţi. La fel de important ca fluidul în desen e şi instrumentul însuşi. Tehnicile de desen cu materiale fluide se întemeiază în mare măsură pe caracteristicile pensulelor şi peniţelor folosite pentru a transporta materialul de marcare pe suport. Flexibilitatea instrumentului, lăţimea tuşelor pe care le permit şi cantitatea de fluid pe care o pot conţine au efect asupra desenatorului şi desenului.

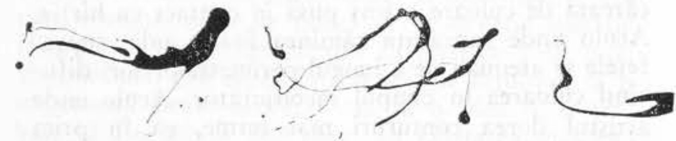
Cuvîntul *caligrafie* e frecvent folosit în legătură cu desenele executate cu materiale fluide. Iniţial, cuvîntul înseamnă scriere frumoasă, păstrîndu-şi încă acel înţeles, dar orice semne liniare clar definite ce au un caracter distinct cinetic pot fi numite „caligrafice". Caligrafia sugerează mişcarea mîinii şi instrumentului — experienţa gestuală. *Grădina botanică* de Paul Klee (fig. 214) e o înregistrare a mişcărilor scurte, în staccato, ale peniţei ascuţite a artistului creînd nervos arabescuri ce iau forma unor obiecte recognoscibile, dar oarecum stranii. O pană de gîscă flexibilă a utilizat Ernst Ludwig Kirchner cînd a desenat studiul de portret din fig. LXIII. Schimbărilor de presiune ale mîinii artistului pe vîrful instrumentului le corespund modificări ale lăţimii liniilor. E o senzaţie de execuţie rapidă, surescitată, mîna fluturînd pe deasupra hîrtiei într-un pasionat dans caligrafic.

Un desen executat cu peniţa şi pensula exprimă adeseori velocitatea gesturilor artistului. În compoziţia sa *Agar şi Ismael în pustie* (fig. 238), Giovanni Battista Tiepolo, unul din marii dese-



LXIII. Ernst Ludwig KIRCHNER, *Doamna Erna Kirchner.*

natori din istoria artei europene, a combinat suprafeţe tonale de cerneală transparentă aşternută în tuşe rapide, numite *laviuri*, cu linii rapid desenate. Îmbinarea de linii precise, accente închise şi laviuri luminoase şi de o libertate fluidă conferă acestui desen o vitalitate proaspătă şi o capacitate stimulativă la fel de eficientă azi ca şi în ziua cînd artistul şi-a terminat desenul.



LXIV. Jackson POLLOCK, *Desen.*

Desen de Jackson Pollock (fig. LXIV) e un exemplu mult mai recent de compoziţie caligrafică ce exprimă în modul cel mai dinamic mişcarea mîinii artistului. Iată o lucrare executată prin picurare şi împroşcare de vopsea duco pe suprafaţa unei foi de hîrtie. Viscozitatea materialului şi vio-

lența controlată din mișcarea mîinii artistului au produs împreună forme caligrafice cu aspect ciudat și provocator.

Caligrafia poate fi largă și dramatică, cîteva tușe ale unei pensule. Să comparăm desenul în care Rembrandt o înfățișează pe soția sa adormită (fig. 215) cu desenul japonez din secolul al XIX-lea reprezentînd un ceainic atîrnînd de un cîrlig (fig. 216). Oricît de diferite ar fi ele ca stil și conținut, ambele lucrări reprezintă forme de desen larg, caligrafic. O pensulă perfect stăpînită a fost folosită în fiecare, cu o economie și o directitate posibile numai în mîna unui desenator desăvîrșit.

O scară contrastantă de caligrafie poate fi întîlnită în *Scenă de stradă într-un sat*, desen atribuit lui Pieter Bruegel cel Bătrîn (fig. 217). Scara intimă a acestor trăsături de penițǎ necesită o studiere atentă, poate chiar sub lupă, dacă e să le apreciem ca elemente caligrafice.

Un material de desen lichid poate fi deschis adăugîndu-se apă sau alt diluant în amestecul de bază. E de asemenea posibil ca materialul să fie diluat aplicîndu-l pe o suprafață udă. Folosind una din aceste tehnici, sau pe amîndouă, un artist poate realiza o gamă largă de tonalități într-un desen, exact așa cum ar proceda la o pictură cu acuarelă. Figura 218, un desen de Claude Lorrain, a fost pictat în mare parte pe o hîrtie umezită în prealabil. Hîrtia fiind încă umedă, o pensulă încărcată de culoare a fost pusă în contact cu hîrtia. Acolo unde suprafața rămînea foarte udă, suprafețele se atenuau de-a lungul perimetrelor lor, difuzînd culoarea în cîmpul înconjurător. Acolo unde artistul dorea contururi mai ferme, ca în prim planul inferior, el a așteptat ca suprafața să se usuce înainte de-a aplica pe ea cerneala. E interesant că acest desen e aproape total lipsit de elemente caligrafice, dar se pot distinge tușe de pensulă. Sînt tușe largi și care formează suprafețe mai curînd decît semne liniare. A fost utilizată întreaga lățime a pensulei, nu numai vîrful. Efectul e spațial, cu marginile formelor suprapunîndu-se pentru a indica mase de copaci ce se desfășoară iluzionist din prim planul nemijlocit pînă la poalele depărtate ale colinelor.

Studiile cu *pensulă uscată*, ca *Somnul* de Andrew Wyeth (fig. 219) provin dintr-o utilizare cu totul specială a culorii și a instrumentului, ceea ce produce suprafețe tonale surprinzător de asemănătoare cu acelea realizate cu ajutorul creionului sau cretei. Materialul lichid utilizat în această tehnică are o consistență „cleioasă" sau vîscoasă. Alegînd o pensulă aspră, artistul înmoaie vîrfurile perilor în culoare și apoi, cu presiune minimă, îi poartă peste suprafața suportului de hîrtie. Fiecare păr își lasă dîra și, deoarece distanțele dintre peri sînt mici, semnele individuale se contopesc vizual, sugerînd continuitatea tonală. Schimbînd cantitatea de material ce încarcă perii și așternînd culoarea pe suport în aplicații succesive, artistul poate controla valorile și texturile suprafețelor tonale (fig. 220).

UTILIZĂRILE DESENULUI

Atît procesul desenării cît și schițele și desenele de detaliu rezultate servesc scopul suprem al artistului în diverse moduri. Metodele relativ rapide și flexibile ale desenatorului fac cu putință ca proiectantul să transpună și să vizualizeze din cîteva trăsături abile aspectul unui obiect tridimensional așa cum e văzut dintr-un punct de observație specific (fig. 221). Multe desene sînt directe, cu scop unic și spontane. Ele reprezintă o reacție intuitivă la o experiență brusc întîlnită sau la o idee ce a trebuit să fie prinsă din zbor. În excitarea momentului, nevoia artistului de a înregistra o percepție sau o idee își poate găsi satisfacția imediată în actul desenului. Cînd a simțit impulsul de a face desenul reprodus în fig. 222, Alberto Giacometti a avut la dispoziție un șervețel de hîrtie și un pix cu pastă. Altă categorie de desene, în contrast direct cu schița rapidă, provine din manipularea lentă și deliberată a unui material de desen. Dorind să facă o afirmație vizuală atent lucrată și deplin

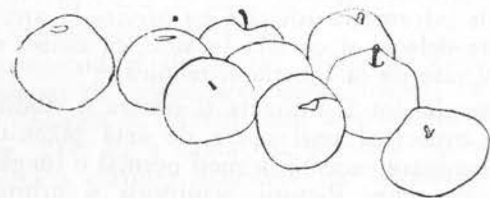
realizată, artistul poate consacra unui desen riguros, „de maestru", la fel de mult timp cît ar consacra unei compoziţii picturale sau scupturale majore (fig. 219, 223; vezi şi fig. 244, 245).

Dintre toate desenele din trecut, majoritatea o constituie probabil acelea făcute pentru a înregistra sau studia un anumit aspect din natură. Gama subiectelor e la fel de variată ca şi interesele desenatorilor. Subiectele tradiţionale includ figura umană, animale, peisaje, flori şi plante individuale, naturi moarte, drapaje şi detalii arhitecturale. Stilul desenului e direct legat de material, dar la fel de importantă e şi intenţia artistului — ce anume vede sau doreşte să comunice despre subiectul său.

Să comparăm peisajul lui Claude Lorrain (fig. 218) cu unul de Samuel Palmer (fig. 224). Desenul lui Claude Lorrain e un studiu generalizat al modului în care masele de frunziş creează un mare tipar spaţial. Detaliile sînt suprimate. Formele simplificate sînt variate, dînd o idee despre bogăţia creşterii naturale. Studiul lui Palmer utilizează şi el mari suprafeţe tonale pentru a denota frunzişul, dar e foarte evident că pe el îl preocupă detaliile din cadrul elementelor de peisaj mai mari. Găsim indicaţii rapid desenate despre detalii arhitecturale, texturi ale frunzelor şi chiar referiri la forma frunzelor individuale. Folosind linia de creion, artistul a reuşit în plus să furnizeze o mare cantitate de informaţie la o scară mult prea mică pentru a fi lesne reprezentată cu ajutorul unei pensule liber manevrate.

Altă filă cu desene de Palmer (fig. 225) e o mărturie a interesului său pentru studiul formelor naturale la o serie de nivele perceptuale diferite. Artistul trece uşor de la o formă de desen la alta în timp ce caută să înregistreze trăsăturile caracteristice ale subiectului său. El examinează formele grăunţelor aşa cum apar izolate, ca părţi componente ale unei singure plante şi, în sfîrşit, ca parte a unei mostre de plante în plină vegetaţie grupate alături pe cîmp.

Marele maestru al Renaşterii germane Albrecht Dürer a manifestat o curiozitate insaţiabilă faţă de natură şi o imensă dorinţă de a-şi îmbogăţi arta prin înţelegerea formelor şi funcţiilor din natură. Aceasta l-a determinat să-şi umple caietele de schiţe şi o mare varietate de studii amănunţite, înregistrînd atît subiecte de rînd cît şi altele neobişnuite. În 1521 a fost capturată o morsă lîngă coasta flamandă; fig. 226 reproduce o consemnare în peniţă şi acuarelă a examinării animalului de către artist. Acest desen curios combină detaliile atent observate cu o repetiţie decorativă a unor forme şi trăsături de peniţă curbe, unire ce are ca rezultat o imagine intensă, dar şi foarte amuzantă.



LXV. Ellsworth KELLY, *Mere*.

Cu economia şi mijloacele minime ale liniei de contur pure, artistul american contemporan Ellsworth Kelly a făcut o natură moartă cu mere (fig. LXV), care izbuteşte să sugereze nu numai forma şi volumul fructului, ci şi o ambianţă spaţială pentru subiect. Modul de abordare a naturii de către Kelly e probabil nu mai puţin analitic sau intens decît cel al lui Dürer, dar procedeul folosit de el — linia de creion simplă — este implacabil selectiv, contrastînd cu ampla dezvoltare dată de maestrul german formei şi detaliilor de suprafaţă.

Studiile de figuri ce trasează atent formele exterioare ale corpului (fig. 227) exprimă percepţiile meticulos de amănunţite ale unui artist atunci cînd tratează corpul ca pe un obiect static. Alt artist şi în altă împrejurare, preocupat de gestica figurii într-o poziţie asumată la un moment dat,

poate face alt fel de desen — degajat, rapid executat, indicînd distribuţia greutăţilor şi direcţiile axiale generale ale torsului şi membrelor (fig. 228).

Arhitecţii folosesc de mult desenul ca pe un mijloc de a consemna structura, raporturile proporţionale şi detaliile sculpturale ale edificiului pe care-l admiră. Fig. 229 e un desen în peniţă al arhitectului din secolul al XVI-lea Andrea Palladio, care a analizat aici contururile şi dimensiunile unor porţiuni din Arcul lui Constantin, construcţie romană din secolul al IV-lea. Linia sa e autoritară şi precisă, dar tot spontană. Ea e combinată cu numere şi note scrise într-un aranjament arbitrar pe foaie, creînd un arabesc dinamic. Un cercetător contemporan al acestui desen beneficiază de informaţia adunată cu privire la arc, dar se poate delecta şi cu fila în sine, ca obiect estetic fără referire la funcţia ei tehnică.

Desenele pot fi utilizate şi pentru a studia un anumit aspect al unei opere de artă plănuite, a cărei terminare necesită în mod normal o lungă perioadă de timp. Pictorii, sculptorii şi arhitecţii, toţi desenează pentru a-şi pune la încercare ideile. Artistul îşi poate înregistra o secvenţă de gînd; poate încerca să înţeleagă un proces sau un procedeu; poate produce o listă de alternative vizuale din care va face alegerea adecvată; sau poate izola o parte dintr-o compoziţie mai mare pentru ca aceasta să poată fi studiată în amănunt.

O pagină dintr-un carnet de notiţe folosit de sculptorul David Smith (fig. 230) conţine un grup de motive ce indică jocul imaginaţiei artistului pe cînd concepea variaţii pe o temă liniară adecvată ca bază pentru sculptură. Două pagini din alt carnet de schiţe al aceluiaşi artist sînt umplute cu idei într-o formă mai dezvoltată şi mai detaliată (fig. 231). Deşi sculpturile din fig. 232 nu sînt întemeiate direct pe desenele din carnetul de schiţe, este evident că lucrările derivă din ideile înregistrate acolo.

Studiile sînt adeseori mijlocul prin care pictorii dezvoltă pasaje menite a fi încorporate într-o com-

poziţie detaliată şi complexă. Fig. 233 e un desen liniar în cretă de artistul francez din secolul al XVIII-lea Jean-Antoine Watteau. Subiectul, un nobil ajutînd-o pe o tînără femeie care încearcă să se ridice de jos, a fost surprins în ceea ce era în mod evident un studiu foarte rapid. Artistul a făcut notaţii rapide ale poziţiei asumate de fiecare figură, iar apoi a precizat relaţia reciprocă a formelor. El a indicat aranjamentul faldurilor vestimentaţiei ca şi amănuntele de stil ale costumelor. Acelaşi cuplu apare şi în cea mai ambiţioasă pictură încercată cîndva de Watteau, *Îmbarcare pentru Cythera* (fig. 175). Găsindu-se în centrul dreapta al tabloului, perechea de îndrăgostiţi descoperită mai întîi în desen a fost transpusă din varianta în cretă şi linie în aceea în ulei şi ton cu o considerabilă fidelitate.

Arhitectul şi designerul industrial Gio Ponti s-a ocupat de organizarea unor încăperi cu destinaţie specială în planul unui apartament ilustrat în fig. 234. El a căutat să găsească o dispunere eficientă a spaţiilor, schemelor de circulaţie, expunerilor şi deschiderii ferestrelor. Desenul este pe hîrtie de calc, material des întrebuinţat de arhitecţi şi proiectanţi. În loc de a corecta sau şterge ceva din lucrarea lor pe măsură ce-şi rafinează şi-şi modifică ideile, ei aşează o foaie transparentă deasupra alteia, trasînd părţile folosibile din desenul precedent pe noua foaie, adăugînd noi detalii celor deja stabilite. Desenele finale, cu linii de o precizie mecanică, sînt executate după ce schiţele liber desenate au dus la o schemă compoziţională rafinată.

Pentru majoritatea artiştilor desenul este o prelungire naturală a proceselor lor perceptuale şi raţionale. Fiecare desenator format îşi foloseşte propria formă de notaţie. Ca şi scrisul de mînă, desenul preia caracteristici vizuale ce rezultă din fluxul ideilor, din ritmul unic al funcţiilor motorii ale corpului şi din trăsăturile personale ale desenatorului. Adeseori aceste calităţi speciale sînt combinate, ca în desenul lui Gio Ponti, cu o stenografie simbolică ce reprezintă obiecte, spaţii şi

texturi din natură. Exercitarea repetată a unui vocabular limitat de simboluri, aplicaţii originale ale materialelor, mişcările individualizate ale braţului, mîinii şi degetelor în timp ce instrumentele de desen sînt puse să marcheze foaia produc, în combinaţie, stilul vizual al artistului. Acest stil este evident deseori în întreaga operă grafică a artistului, dar cel mai pregnant în schiţele pregătitoare rapide, cînd valul ideilor încurajează spontaneitatea, neîngrădită de dorinţa de a executa o operă completă şi încheiată.

Un tip de desen deosebit de interesant este *sinopia* (fig. 235), un studiu preliminar pe care, pînă prin anii 1430, îl făceau pictorii murališti ca pregătire pentru lucrarea finală executată în frescă. În mod normal, picturile în frescă erau realizate în două stadii. Pe zid era aplicat un strat brun de tencuială, numit *arriccio*. Pe această suprafaţă artistul desena cu mîna liberă contururile de bază ale picturii sale, uneori în cărbune, dar cel mai adesea cu o pensulă înmuiată în materialul fluid şi roşcat numit *sinopia*. Porţiune după porţiune, se întindea un al doilea strat de tencuială, *intonaco*, peste compoziţia desenată, şi în acest material, încă proaspăt şi umed, artistul elabora, de obicei în culori, versiunea finală a picturii sale.

Fig. 235 reproduce *sinopia* pentru fresca din fig. 236. Desenul are un aspect fluid, liber constituit, care sugerează inspiraţia vie, spontană. Caligrafia frîntă e atît de sigură şi autoritară, încît artistul trebuie să fi desenat direct după un model. Prin comparaţie, figurile pictate par încremenite şi stereotipate, imagini laborioase pozate în atitudini rigide şi melodramatice. Să notăm mai ales modificarea din corpul lui Hristos. Geometria strictă a curbei axiale în formă de S şi marginile dure ale contururilor introduc o eleganţă arbitrară în opera finisată. Desenul e mai relaxat, mai puţin conştient de sine, iar definiţiile liniare îndulcite denotă o mai mare înţelegere a anatomiei umane decît ne-o arată precizia formală a frescei.

Desigur, artistul şi-a considerat desenul iniţial drept un plan provizoriu, liber construit. Era gata să-l modifice pe măsură ce-şi continua lucrul, adaptînd compoziţia şi formalizînd stilul. Această schiţă, ca şi numeroasele stadii preliminare ale *Nudului roz* de Matisse (fig. 194, 199), oferă o viziune revelatoare asupra proceselor picturale ale artistului. În cazul pictorului renascentist, desenul evidenţiază în chip dramatic deosebirile dintre reacţia nemijlocită a pictorului la experienţa vizuală şi stilul pe care-l putea adopta pentru producerea operei „majore", astfel încît să o adapteze convenţiilor acceptate ale vremii.

Winslow Homer, ilustratorul şi pictorul american, a asistat la salvarea unei femei din apele mării în 1883, la Atlantic City, New Jersey. În acel an a început o pictură cu acest subiect, pe care o termină trei ani mai tîrziu (fig. 237). Tabloul e o evocare abilă şi dramatică a experienţei originare. El a fost executat cu o grijă metodică, chiar dacă secţiuni din suprafeţele ce reprezintă apa ar părea pensulate rapid şi liber. Din punctul de vedere al timpului nostru, cu experienţa vizuală pe care ne-au oferit-o atîtea fotografii cu acţiune dramatică, postura figurilor apare forţată. Compoziţia are o calitate scenică, melodramatică, ce contrazice metodele reprezentaţionale precise folosite pentru figurile individuale.

Cînd comparăm desenele pregătitoare ale picturii cu pînza terminată, deosebirile sînt grăitoare. Desenele sînt proaspete, pline de o energie absentă în pictură. Nu există nici o indicaţie precisă a succesiunii iniţiale a seriei, figura 241 pare însă a fi o încercare timpurie de decizie în vederea unei compoziţii. Două figuri susţin victima între ele. Posturile în genere verticale ale grupului contrastează cu indicaţiile orizontale şi diagonale ale brizanţilor. În dreapta, artistul a tras trei linii verticale încercînd succesiv cea mai bună poziţie pentru cele trei figuri ce se raportează la marginea din dreapta a compoziţiei. Accentul pus pe verticala interioară indică alegerea sa, alegere ce

pare a fi fost urmată în pictura finală, chiar dacă grupul a trecut prin multe revizuiri.

Fig. 242 continuă să folosească tot o compoziţie cu trei figuri, aici însă formele sînt aranjate într-o grupare în esenţă diagonală cu un puternic accent orizontal. E introdusă ideea unui grup strîns împletit, iar în stînga compoziţiei e inclusă o figură păşind. Figura din stînga pare a deriva din aceea situată la dreapta în studiul precedent.

Pe cînd producea desenul din fig. 243, Homer stabilise relaţiile finale dintre figuri. Mai rămînea mult de elaborat. Există şi alte desene pentru acest proiect şi trebuie să fi fost făcute şi altele care însă s-au pierdut. Din cele reproduse aici cititorul poate vedea cum imaginea se dezvoltă într-un proces de eliminare a erorilor, îndreptîndu-se treptat către forma finală.

Un interes deosebit prezintă acele caracteristici comune întregului set de desene. Integral în linie — doar cu neînsemnate indicaţii tonale, înregistrînd preocuparea artistului pentru contururile şi marginile formelor, pentru structura tonală a picturii — aranjamentul formelor închise şi deschise se deosebeşte considerabil de organizarea liniară dezvoltată în schiţe. Toate desenele au în comun o linie rapid desenată, precum şi un set comun de notaţii stenografice pentru detalii cum ar fi trăsăturile capului, mîinile şi mişcarea apei. Aceste studii, cu simţul dinamismului şi cu vitalitatea lor, pot oferi unor observatori satisfacţii pe care nu le găsesc în versiunea finală a subiectului. În arte nu există un raport direct proporţional între mărime, seriozitate şi reacţie estetică. Obiecte de artă de dimensiuni reduse şi schiţe improvizate pot oferi anumite calităţi ce ar putea dispărea îngropate în pompozitatea unor opere „importante".

Majoritatea artiştilor vizuali par a gusta procesul desenului, şi multe desene sînt în realitate forme de grifonare superioară, în care artistul îşi trece timpul sau se joacă cu instrumentele sale de desen. Există însă desene care, mai presus de orice îndoială, sînt rezultatele unor eforturi se-

rioase depuse de către un artist care consideră materialul respectiv egal cu oricare altul disponibil. Am văzut asemenea opere de mai multe ori de-a lungul acestui capitol. În cadrul acestei categorii pot fi întîlnite producţii atît de diferite precum desenul în pensulă al artistului japonez Tani Bunchō (fig. 244) şi marea compoziţie în cărbune a lui Hyman Bloom, un pictor american (fig. 245).

Japonezii cinstesc caligrafia ca pe o formă de artă majoră. Caligrafii japonezi învaţă să folosească pensulele cu subtilitate şi precizie în timp ce-şi mişcă braţele purtate parcă fără nici un efort peste hîrtia de orez absorbantă. Fiecare păr al pensulei îşi lasă urma. Maestrul desenator stăpîneşte deopotrivă forma tuşei, poziţia ei pe foaia de hîrtie, calitatea texturală a semnelor şi chiar caracterul marginilor formelor fluente. Este o artă a comprimării, desenul e terminat în cîteva minute. Toţi anii de pregătire sînt concentraţi asupra scurtei confruntări dintre artist şi hîrtia din faţa lui.

Lucrarea lui Hyman Bloom, *Peisaj nr. 20, Nor*, 1967, are o înălţime de peste 1,5 m (fig. 245). E efortul major al unui artist care a folosit potenţialul tonal bogat al cărbunelui pentru a crea o varietate complexă de forme şi valori. Spre deosebire de fila de album a lui Buncho, acesta e un desen de mare întindere. Ore, zile, poate săptămîni au fost necesare pentru a-l termina, iar lungimea perioadei de lucru este evidentă cu claritate celor ce stau în faţa produsului finit. Văzut de la extremitatea unei încăperi, desenul ia aspectul unui mare dreptunghi întunecos cu un cîmp luminos în treimea superioară. Zone deschise de tonalităţi variate sînt distribuite pe întreaga suprafaţă şi elemente liniare stabilesc trasee sincopate şi ritmuri contorsionante într-un tipar greu de descifrat. Pe măsură ce observatorul se apropie de desen, elementele liniare şi valorice ambigue capătă caracteristici de ramuri şi rădăcini, iar dreptunghiul întunecos devine un volum spaţial văzut printr-o încîlcire de mădulare întreţesute. Stînd chiar în faţa desenului, observatorul descoperă va-

riații tonale în aplicarea cărbunelui, cu elemente caligrafice de-a lungul ariilor de negruri intense și compacte. Secțiuni estompate și ștersături adaugă noi complicații. Economia, claritatea și eleganța din opera lui Bunchō sînt înlocuite aici de densitate și ambiguitate barocă. Există satisfacții estetice deductibile din amîndouă desenele, dar numai cu condiția de a accepta să le contemplăm cu așteptări și percepții diferite.

O discuție despre desen ar fi incompletă fără o precizare finală a rolului pe care desenul, ineluctabil, îl joacă în alte forme de artă. Deseori pictorii desenează pe pînze, folosind caligrafia pentru a defini un contur, pentru a sublinia o margine, alteori pentru a furniza un detaliu într-o formă mai mare. În pictura sa *La Moulin-Rouge* (fig. 239), Toulouse-Lautrec a utilizat linia caligrafică liber, în combinație cu suprafețe cromatice plane. Evidența gestuală introduce o impresie de nemijlocit, o impresie că lucrarea a fost rapid executată. Chiar și suprafețele cromatice plane revelează acțiunea mîinii artistului, care a aplicat culoarea în tușe viguroase, aducînd cu ele încă un element caligrafic, mai vag. Culoare aplicată pe pînză ca și cum ar fi desenată poate fi întîlnită și în fig. 240, o compoziție de artistul american contemporan Philip Guston. Numeroase linii desenate însuflețesc suprafața cu o energie depinzînd în mare măsură de caracterul cenestezic al tușelor caligrafice.

Cu toate că numeroase opere de artă conțin elemente desenate, există alt sens, mai larg, în care desenul contribuie la formarea obiectelor de artă. Fiecare linie, fiecare margine produsă sau controlată de către un artist e consecința unui proces de desenare. Indiferent dacă e vorba de un semn de cerneală pe hîrtie, de contactul dintre două suprafețe cromatice plane sau de limitele exterioare ale unei plăci metalice tăiate cu flacăra unui suflai, artistul trebuie să ia decizii ce afectează direcțiile și durata mișcărilor liniare în timpul procedeelor sale de formare. E o deosebire între *procesul de desenare* și desene. Procesul de de-

senare — *operația de a lua decizii care controlează linii, margini și relații proporționale între forme în operele de artă* — se deosebește de luarea de decizii implicată în alegerea culorilor și a variabilelor suprafeței. În acest sens, artistul desenează ori de cîte ori lucrează, chiar dacă ar putea lua și alte decizii în același timp.

Desenele sînt cea mai clară expresie a procesului de desenare. Ca atare, ele oferă o posibilitate a intui natura opțiunilor deschise artistului ca și o indicație despre modul în care se realizează aceste opțiuni. Tocmai această deschidere și claritate îi atrage pe admiratori și colecționari la expozițiile de desene. Pentru mulți, participarea sufletească stimulată de desene nu poate fi egalată de efectul nici uneia din celelalte arte vizuale. Există un mare potențial de reacție estetică într-o operă ce-l îmboldește pe privitor să simtă că împărtășește un moment intim cu artistul care a produs-o. Și cu toate că numeroase desene conțin caracteristici ce reiau structurile compoziționale și reprezentaționale prezente în artele mai „solemne", cel mai adesea tocmai calitatea de intimitate și participare sufletească e cea care procură o satisfacție fără egal acelora ce contemplă imaginea desenată.

Capitolul 8
GRAVURA

Caracterele tipografice și reproducerile din cartea de față sînt formele contemporane ale unei tehnologii de duplicare și multiplicare a imaginilor care și-a avut originile europene în secolul al VI-lea. Astăzi, presele automate scot imagini cu o viteză amețitoare, dar în atelierele artiștilor și în magazinele specializate din întreaga lume, imaginile multiplicabile continuă să fie făcute una cîte una, într-un mod neschimbat în esență față de cel utilizat încă de la începuturile diverselor procedee de imprimare. În epoca noastră se face o distincție atentă între imprimarea și metodele de reproducere de masă și procedeele manuale ale artiștilor și tehnicienilor lor. Imprimările multiple manuale se numesc *stampe*, și termenului i s-a atribuit o semnificație precisă de către reproducătorii de gravuri și galeriile lor. The Print Council of America, în 1964, a dat publicității următoarea definiție a stampei originale:

„Artistul singur creează imaginea originală în sau pe placă, piatră, bloc de lemn sau alt material, în scopul creării stampelor. Stampa este făcută din materialul de mai sus de către artistul însuși sau conform directivelor sale; stampa finită este aprobată de artist."

Consiliul a precizat că această definiție se aplică numai stampelor făcute după 1930, recunoscînd că un mare număr de stampe puse în circulație anterior acestei date, printre ele fiind și

exemple importante ale artei, erau, de fapt, produsul unei industrii de multiplicat comerciale. Relativ modestă, în comparație cu posibilitățile actuale, acea industrie reprezenta la vremea sa cele mai înalte realizări tehnologice.

Stampe dintr-o perioadă mai veche au fost în mod frecvent produse fără supravegherea personală a artistului creator. Acesta acționa ca membru al unui grup de meseriași, tehnicieni și muncitori care publicau imagini multiplicate în scopul comercializării lor. Practica curentă în tehnica gravurii este ca fiecare imprimare să fie considerată drept un obiect de artă separat. Ediția are tiraj limitat și fiecare stampă e numerotată. Artistul folosește adesea o fracție ca simbol de numerotare. Numitorul fracției consemnează numărul total de stampe al ediției, numărătorul reprezintă numărul de ordine al stampei respective în succesiunea imprimării. Semnînd stampa, artistul are posibilitatea de a arăta că a aprobat fiecare tragere.

Gravura, împreună cu desenul, caligrafia și produsele proiectanților din domeniul publicitar și poligrafic precum și ale gravorilor comerciali alcătuiesc o categorie largă și oarecum vag definită, cunoscută sub numele de *arte grafice*. Derivat din grecescul *graphein*, care înseamnă a desena, a scrie sau a zgîria, termenul de *grafică* are în continuare această conotație, dar în prezent cuprinde și toate formele de obținere a imaginii imprimate.

Majoritatea gravurilor au calități comune cu picturile și desenele. Ele pot fi citite ca echivalente reprezentaționale ale unor obiecte sau experiențe reale. Ele pot constitui rezultatul unei organizări estetice și servi pentru comunicarea unor reacții personale și de grup. E cert că o gravură trebuie înțeleasă ca o utilizare iscusită a unui procedeu specializat care produce un obiect estetic satisfăcător. Atunci, din punctul de vedere al observatorului, prin ce se deosebește oare o gravură de alte obiecte de artă bidimensionale?

Pentru început, o gravură e foarte adesea mai puțin costisitoare decît un desen sau o pictură.

Raritatea constituie un factor important în prețul unui obiect dezirabil. Prin urmare, costul unei singure imprimări dintr-o ediție de stampe e în mod normal mai mic decît costul unei opere de artă unice a aceluiași artist.

Imagini multiplicate au fost produse în Orient încă din veacul al III-lea. În Occident, egiptenii au imprimat țesături în secolul al V-lea (fig. 246), dar tehnica de multiplicare a imaginilor, așa cum o cunoaștem astăzi, a debutat de fapt în Europa, în secolul al XV-lea. Condițiile tehnologice și ecomonice ale acelei perioade au făcut cu putință să se producă și să se comercializeze imagini picturale la un preț scăzut. Ameliorările proceselor tehnologice și inventarea unor noi metode de producere a imaginilor multiplicabile au apărut ca urmare a dorinței artiștilor și tipografilor de a extinde și rafina calitățile imaginii imprimate, astfel încît să poată concura cu metodele de producere a imaginii unice ca un material reprezentațional și expresiv modern. Xilografiile și gravurile în metal timpurii erau utilizate pentru a produce imagini similare stilistic cu acelea găsite sub formă de desene în peniță sau în pensulă și cerneală. Metodele de gravare ca acvatinta, mezzotinta, litografia și xilografia sau gravura în lemn, toate dezvoltări ulterioare, au lărgit posibilitatea gravorului de a integra în metodologia multiplicării subtilități tonale întîlnite mai înainte numai în opere de artă originale foarte scumpe.

Pe măsură ce artiștii s-au familiarizat cu noile procedee de multiplicare a imaginilor, cei mai buni dintre ei au fost stimulați să exploreze materialele, elaborînd în cele din urmă gravuri cu calități speciale, imposibil de realizat cu alte metode de producere a imaginilor. Dar odată cu mecanizarea proceselor de producere a imaginilor din secolul al XIX-lea și cu numărul tot mai mare de copii devenit posibil prin imprimarea mecanică, relația economică dintre artist și tehnica gravării s-a schimbat. Avea să se schimbe din nou, ceva mai tîrziu, cînd un nou specialist, artistul sau graficianul comercial, a început să profite de progre-

sele tehnologiei de imprimare fotomecanică și comercială. Pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, plăcile și blocurile produse manual, și care vreme de cinci sute de ani constituiseră baza stampelor, au devenit anacronisme tehnologice.

Fiind înlocuită de reproduceri mecanice și de fotografie, gravura manuală a căpătat o nouă funcție. Nu avem decît să comparăm o gravură în lemn de Paul Gauguin (fig. 247), de prin anii 90 ai secolului trecut, cu exemple datorate unor artiști care le produseseră numai cîțiva ani mai înainte, pentru a recunoaște că acest material însemna pentru Gauguin altceva decît pentru predecesorii săi (fig. LXVI). Nemaifiind utile reproducerii de masă, metodele mai vechi de gravare au fost adoptate de artiști pentru crearea de imagini satisfăcătoare estetic și cu caracteristici total diferite de cele obținute în alte materiale bidimensionale. Această schimbare a accentuat distincția dintre *artă frumoasă* și *artă comercială* — deosebire atenuată în perioada cînd toate imaginile ti-



LXVI. Auguste LEPÈRE, *Xilogravură*.

părite erau rezultatul eforturilor manuale ale unui artist sau ale unui meseriaș-artist.

Ca și în trecut, producătorul de stampe are posibilități multiple de desfacere pentru o ediție unică de stampe, dar cu toate că acum există o mare piață pentru acestea, artistul trece adeseori cu vederea factorii economici implicați în imprimările multiple ale gravurii și lucrează cu aceste procedee numai fiindcă îi plac.

Unii cunoscători colecționează stampe așa cum ar putea colecționa și mărci poștale. Prețul de vînzare al stampelor, și îndeosebi al celor vechi, se bazează pe calitatea estetică, pe raritatea lor și pe alte aspecte oarecum specializate, cum ar fi dimensiunile marginilor și condiția plăcii în momentul tragerii unei imprimări individuale. Prețul unei stampe nu e însă neapărat direct proporțional cu valoarea ei estetică pentru persoana ce reacționează pozitiv în fața ei. Numeroase stampe de valoare redusă pe piață pot oferi satisfacții estetice colecționarului care le abordează ca pe o pictură sau un desen. Din acest punct de vedere, fiecare exemplar imprimat constituie în esență un obiect de artă unic, separat și distinct de toate celelalte. Stampa poate fi una din multele ce provin din aceeași placă gravată, dar împrejurarea aceasta e semnificativă numai cînd se compară două sau mai multe exemplare imprimate din aceeași ediție. Atunci și numai atunci devin evidente diferențele dintre exemplare. Se pot recolta satisfacții estetice de pe urma unei atare comparații detaliate, în mod obișnuit însă ele depind de o pregătire extensivă și specializată în istoria și tehnica materialului. Nespecialistul nu trebuie să creadă că o reacție satisfăcătoare față de stampe presupune percepții extrem de informate. Se poate cîștiga mult de pe urma stampelor, fie și numai privindu-le pur și simplu, și chiar o înțelegere limitată a procedeelor și a modurilor în care acestea au fost utilizate poate spori posibilitatea de apreciere mai profundă și mai bogată a realizării artistului.

E greșit să vorbim despre stampe și despre tehnica gravării ca și cum ar fi vorba de un singur procedeu. În realitate, există numeroase modalități diferite de a produce stampe, fiecare cu posibilitățile și limitele ei. În plus, fiecare tehnică de producere a stampelor a trecut printr-o schimbare evolutivă din momentul inventării sale și pînă în prezent, astfel încît stampe executate cu ajutorul acelorași procese tehnologice de bază, în epoci istorice diferite, s-ar putea să nu aibă prea multe în comun.

Trecerea în revistă a tehnicilor de gravare din următoarele pagini ia o formă oarecum cronologică. Nu e concepută ca o istorie a tehnicilor de gravare, ci mai degrabă ca o discuție asupra materialelor, punînd accentul pe factorii care au modelat procesele tehnologice. Totuși tehnica gravării s-a dezvoltat treptat ca răspuns la acțiunea forțelor culturale și economice, așa încît e util să discutăm schimbările tehnologice și stilistice intervenite în producerea imaginilor multiplicabile ca pe o succesiune de evenimente istorice înrudite și interdependente.

Evoluția tehnologiei gravurilor urmează o schemă ce se repetă în cazul fiecăruia dintre diversele mijloace. Din nevoia de a produce obiecte picturale sau decorative mai ieftin sau mai repede s-a dezvoltat un procedeu destinat să aproximeze formele de artă executate mai înainte manual. Treptat, pe măsură ce artiștii și meseriașii încep să experimenteze materialul, ei învață să-l controleze și adeseori obțin aproximări remarcabile ale procedeelor cu care concurează. În cele din urmă, pe măsură ce gravorii capătă încredere în materialul lor, imaginile făcute de ei își pierd în parte calitatea imitativă și adoptă o nouă identitate specifică însușirilor unice ale procedeului de gravare.

TEHNICI DE GRAVARE

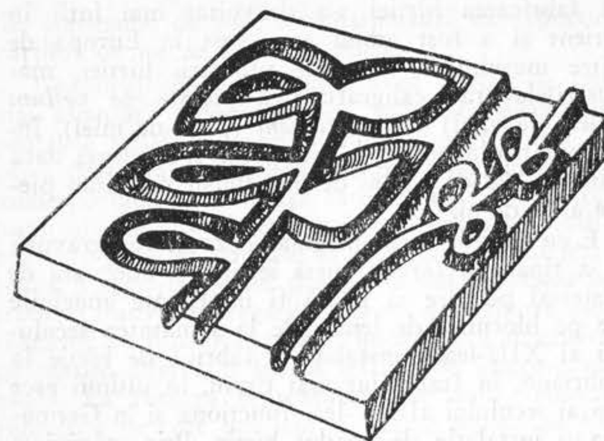
Există patru metode majore de gravare: *gravura în relief*, în care imaginea de multiplicat e înălțată în raport cu suprafața blocului sau plăcii

gravate, iar ariile destinate să fie neutre sînt îndepărtate prin tăiere, ca în gravura în lemn, de-a lungul fibrei sau transversal; *gravura prin incizare* (*intaglio*), în care imaginea este incizată sau adîncită prin alt procedeu în suprafaţa plăcii, ca în incizare, gravura cu acizi, acvatinta şi mezzotinto; *gravura planografică*, în care suprafaţa de imprimare a formei originale este plană, ca în litografie; şi *gravura cu şablon*, în care elementele grafice ale artistului sînt executate în contururi, ca în procedeul cu sită de mătase sau serigravura. Fiecare procedeu se deosebeşte astfel prin modul în care se formează imaginea originală pe o suprafaţă gravată şi prin modul în care e transpusă imaginea pe hîrtie.

Relieful

Istoria gravurii în Europa începe cu gravura în relief. Chiar înainte însă de apariţia primelor gravuri, unele dezvoltări economice şi tehnologice au pregătit calea pentru introducerea procedeelor de multiplicare a imaginilor. De exemplu, cererea de textile decorate mai ieftine decît tapiseria, broderia fină şi fibrele exotice a putut fi satisfăcută prin inventarea unui procedeu mai rapid de multiplicare a desenelor pe pînzeturi mai uşor procurabile.

Ţesăturile tipice timpurii imprimate cu şablonul erau decorate cu desene liniare simple pe un fond de culoare închisă. Liniile fuseseră săpate în suprafaţa netedă a unei scînduri. Suprafeţele nedestinate imprimării au fost înlăturate de pe bloc, lăsînd în relief, la nivelul suprafeţei iniţiale a scîndurii, porţiunile ce urmau să apară în nuanţă închisă pe decoraţia imprimată (fig. LXVII). Pe ariile plane în relief se aplica o pastă vîscoasă pigmentată, sau o cerneală lichidă, şi blocul era presat pe materialul textil ca să producă desenul. Pînza de in germană din secolul al XIII-lea ce se poate vedea în fig. 248 a fost realizată cu ajutorul unui bloc utilizat de mai multe ori, lăsînd un tipar repetat ce seamănă cu desenele întîlnite pe stofele mult admirate de brocart, damasc şi catifea.



LXVII. Desen pe blocul de lemn.

Ţesături pe care erau imprimate imagini picturale cu blocul de lemn pot fi găsite înainte de secolul al XV-lea. Un exmplu este *Nunta de la Cana Galileii* din fig. 249, datînd de pe la 1400. Conturul negru a fost imprimat de pe un număr de blocuri separate. Ariile cu delimitări liniare au fost pictate manual în roşu şi galben. Merită să comparăm figurile de pe această pînză imprimată cu miniaturi de manuscris, ca de pildă ilustraţia dintr-o carte de rugăciuni austriacă reprodusă în fig. 250, care a fost imprimată în 1235. Caracterul liniar şi stilul figurativ al miniaturii de manuscris sugerează un precedent pentru imaginea de pe ţesăturile imprimate, dînd de înţeles că gravorii încercau să reproducă efectele mai costisitoare ale decoraţiei manuale.

Pe la sfîrşitul secolului al XIV-lea, *blocul de lemn* devenise un procedeu acceptat pentru multiplicarea necostisitoare a imaginii decorative şi picturale pe material textil. Tot pe atunci, manufactura hîrtiei a devenit pe continentul european o întreprindere comercială importantă. Se crede că fabricarea hîrtiei a fost introdusă în Europa la Játiva, în Spania, pe la 1 150 e.n. Există dovezi

că fabricarea hîrtiei s-a dezvoltat mai întîi în Orient și a fost adusă spre vest în Europa de către musulmani. Anterior utilizării hîrtiei, manuscrisele erau caligrafiate și pictate pe *vellum* (piele de vițel) sau *pergament* (piele de miel). Însemnătatea inventării hîrtiei poate fi înțeleasă dacă știm că 200 de pagini de pergament necesitau pieile a 25 de oi.

E cu neputință de imaginat dezvoltarea gravurii și a tiparului fără o sursă ieftină și adecvată de material pe care să poată fi imprimate imaginile de pe blocurile de lemn. Pe la jumătatea secolului al XIII-lea e instalată o fabrică de hîrtie la Fabriano, în Italia, iar mai tîrziu, în ultimii zece ani ai secolului al XV-lea, funcționa și în Germania o instalație de produs hîrtie. Prin stăpînirea unui procedeu de obținere a imaginii care-i permitea artistului sau meșteșugarului să producă un mare număr de exemplare într-un timp relativ scurt, combinată cu accesibilitatea hîrtiei ca suprafață potrivită și ieftină pe care să fie imprimate imaginile, tehnica multiplicării gravurilor nu mai avea nevoie decît de un stimulent economic pentru a se putea extinde și dezvolta. Acest stimulent a apărut în secolul al XV-lea sub forma cererii de imagini religioase ieftine de către pelerinii care vizitau locurile sfinte importante de pe continent (fig. 251).

Altă piață a fost creată de interesul crescînd față de cărțile de joc în această perioadă (fig. 252). Există încă din primii ani ai veacului al XV-lea consemnări ale existenței unor furnizori de cărți de joc în toată Europa, precum și indicații că jocurile de cărți ofereau o formă extrem de populară de joc de noroc. La început, cărțile de joc erau pictate individual și, datorită prețului lor foarte ridicat, primele cărți de acest gen puteau fi găsite numai în casele nobilimii. În secolul al XV-lea, ele au cunoscut însă o răspîndire atît de vastă, încît, la Bologna, Sf. Bernardino a încercat să-i convingă pe jucătorii din oraș să-și ardă cărțile de joc. În registrele breslelor din orașul Ulm, din Germania de Sud, se consemnează că exportul cărților de joc se făcea cu butia.

Gravorul din acea epocă avea nevoie de cea mai avansată tehnologie ce-i stătea la dispoziție pentru a satisface cererile unui nou grup social în plină dezvoltare și influențînd piața imaginilor vizuale portabile — o piață care, încă de la sfîrșitul lumii clasice fusese rezervată Bisericii sau nobilimii care-și putea permite să plătească munca scribului, a miniaturistului și a pictorului. *Gravură în lemn*, o ilustrație pregătită într-un mod foarte asemănător cu blocurile pentru imprimarea desenelor pe textile, oferea o formă ieftină de imagine vizuală. Ea furniza reprezentări ale unor subiecte religioase pe care publicul le văzuse numai pe vitraliile sau zidurile bisericilor sau catedralelor. Aceste imagini puteau fi cumpărate, luate acasă și puse pe un perete sau într-o carte ca amintire dintr-un pelerinaj sau poate ca întregire a decorului camerei.

Gravura în lemn și caracterul mobil de tipar, întrebuințate curent în Europa după dezvoltările lui Johann Gutenberg din secolul al XV-lea, au fost curînd combinate ca metode complementare de vehiculare a informației. Fizic vorbind, cele două procedee au fost lesne de îmbinat, deoarece blocurile de lemn puteau fi subțiate pînă la aceeași grosime ca și blocurile de literă, montate în aceeași formă tipăritoare și imprimate printr-o singură acționare a presei. Estetic vorbind, caracterul ferm și liniar al gravurii în lemn se armoniza foarte bine cu literele tăiate manual pentru a face plăcut desenul paginii, în care înfățișarea rîndurilor de litere contrasta cu calitatea mai liberă, dar înrudită, a elementelor liniare din ilustrații. Bună parte din istoria timpurie a gravurii în relief e direct legată de dezvoltarea cărții tipărite, și numeroase gravuri accesibile acum au fost legate inițial laolaltă cu pagini tipărite. Într-o pagină a unei cărți din secolul al XV-lea putem vedea strînsa afinitate dintre text și ilustrație (fig. 253). Forma literelor individuale, de un tip oarecum brut, pare a avea o calitate de *produs manual* ce

stabilește o legătură familiară cu ilustrația. Deși întreaga pagină îi prezintă privitorului o varietate de combinații liniar-texturale, marginile controlate și simplitatea stilistică a componentelor picturale și texturale ofereau o compoziție puternic unificată.

Producerea unui bloc gravat era adeseori rezultatul efortului combinat al unui desenator și al unui cioplitor. Desenatorul desena imaginea menită a fi transferată pe bloc sau, în unele cazuri, o desena direct pe suprafața lemnului. Cioplitorul îndepărta zonele din jurul liniilor negre, lăsînd porțiunile supraînălțate, pozitive, ale desenului, care urmau să primească cerneală și să transfere imaginea. Această diviziune a muncii conferea deseori blocurilor gravate timpurii un caracter oarecum anonim. În cele din urmă, ea a favorizat reușite remarcabile în reproducerea unor desene complicate.

Pe la sfîrșitul secolului al XV-lea, gravura în lemn împlinise primii săi o sută de ani ca material grafic. În această perioadă, utilizarea comercială a multiplicării cu blocuri de lemn s-a răspîndit în întreaga Europă. Stilurile reprezentării figurative și spațiale s-au schimbat oarecum, pe măsură ce se produceau schimbări în desenul renascentist. În ansamblu însă, caracterul vizual al gravurilor a rămas mai apropiat de modelele timpurii decît arta pictorului și sculptorului din aceeași perioadă.

Cu rare excepții, artiștii importanți nu s-au simțit atrași de desenarea sau gravarea blocurilor. La Basel, în Elveția, un centru al tipăriturilor din secolul al XV-lea, există o colecție de blocuri de lemn care ne poate lămuri oarecum asupra motivelor ce au limitat dezvoltarea estetică a gravurii în lemn. Prin 1495 a fost început la Basel un set de ilustrații pentru opera comediografului roman Terențiu. S-au păstrat o sută treizeci de asemenea blocuri, dintre care numai cîteva erau gravate. Restul au rămas nefinisate, cu suprafața blocului vopsită în alb și desenele în cerneală ale desenatorului intacte. Specialiștii îi atribuie un mare număr dintre aceste desene lui Albrecht Dürer. O



LXVIII. Albrecht DÜRER și gravor necunoscut, *Stampă pentru Terențiu, Eunuchus.*

comparație între desene și tirajele de pe blocurile gravate (fig. 254, LXVIII) ne lasă să înțelegem de ce un pictor sau un desenator important s-ar fi putut simți nemulțumit de xilogravură ca tehnică de reproducere. Desenul e un studiu liniar liber și sensibil. Din el emană o atmosferă spontană și directă. Stampa, imprimată de pe blocul parțial gravat, este grosolană și brută pe lîngă desen. Figurile sînt țepene și stîngace, detaliile desenului sînt eliminate sau reduse la convenții statice, și ariile cu linii paralele, care în desen par a avea o relație logică cu umbrele figurii și peisajului, sînt gravate fără nici un indiciu că gravorul le-ar fi înțeles funcția în imagine. E limpede că desenatorul era la discreția gravorului, situație pe care foarte puțini artiști importanți ai epocii e de crezut că ar fi acceptat-o. Apoi a devenit accesibilă și altă formă de gravură ce reducea dependența artistului de talentele meșteșugarilor intermediari. După 1450 au apărut stampe imprimate de pe plăci de metal gravate, acest procedeu de gravare oferindu-le pictorilor o tehnică mai expresivă pentru realizarea imaginilor imprimate decît gravura în lemn.

Albrecht Dürer rămîne cel mai remarcabil maestru al gravurii în lemn din secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea. Datorită lui, materialul a dobîndit posibilități expresive și estetice nemaiatinse apoi pînă în secolul al XX-lea. În 1498, Dürer a publicat o carte de gravuri în lemn cu text însoțitor pe tema Apocalipsului. Au fost publicate cincisprezece gravuri de mărimea unei pagini, printre care și *Cei patru călăreți ai Apocalipsului* (fig. 255). Persistă unele dubii cu privire la gravarea acestor blocuri. Unii specialiști cred că ele au fost gravate de către artist; alții nu le împărtășesc părerea, dar cred că gravorul în lemn care a lucrat cu Dürer a fost îndeaproape supravegheat de acesta. În orice caz, stampele împlinesc așteptările justificate de desenele artistului din acea perioadă. Caligrafia liniei în peniță și variațiile tonale din desenele lui Dürer (fig. 256) își au corespondentele în stampe. Gravura nu imită desenul; în schimb, cuțitul gravorului produce echivalente pentru semnele controlate și pline de sensibilitate ale peniței fără a contrazice materialele și procedeele utilizate în prelucrarea blocului. O extraordinară iscusință se combină cu o mare cheltuială de efort migălos pentru a realiza nivelele de subtilitate și complexitate întîlnite în aceste stampe.

Gravura în lemn a continuat să fie utilizată pînă tîrziu în secolul al XIX-lea ca procedeu important de ilustrare a cărților. Începînd însă de la mijlocul veacului al XVI-lea utilizarea ei s-a limitat în general la edițiile mai puțin costisitoare pregătite de editorii europeni. Mulți artiști importanți interesați de producerea imaginilor multiplicabile s-au orientat către procedeul de gravură prin incizare și, ulterior, în acvaforte. Avantajul major al blocului de lemn în relief asupra altor metode de imprimare a imaginilor rezida în faptul că blocul putea fi imprimat odată cu elementele tipografice ale unei cărți. Gravurile prin incizare și în acvaforte necesitau un proces separat și o presă specială. Un exemplu tipic de ediție ieftină folosind

gravurile în lemn erau cărțile populare vîndute de negustorii ambulanți. Ilustrațiile ce însoțeau poeziile, poveștile și baladele erau simpliste, chiar grosolane în comparație cu capodoperele de la începutul secolului al XV-lea. Majoritatea privirilor istorice asupra gravurii în lemn tind să comenteze defavorabil această perioadă, dar ilustrațiile de cărți populare constituie deseori exemple directe și fermecătoare de gravură (fig. 260—262). Ele au calitatea artei populare, naivă, dar clară și grafică, cu compoziții puternice, necomplicate.

În 1790 a fost publicată în Anglia o carte intitulată *A General History of Quadrupeds* (*Istoria generală a patrupedelor*), ilustrată cu gravuri în lemn de Thomas Bewick. Pentru această lucrare și pentru un ciclu în două volume intitulat *Water Birds and British Birds* (*Păsări de apă și păsări britanice*), publicat nouă ani mai tîrziu, Bewick a produs un set de blocuri depășind cu mult calitatea ilustrațiilor întîlnite de obicei în cărțile populare (fig. 263). Cînd desenele sînt tăiate pe suprafața netedă a scîndurilor în lungul fibrei lemnului, direcția și densitatea variabilă a fibrei influențează procesul de gravare. Blocurile lui Bewick erau gravate pe suprafața tăiată transversal a lemnului. Secțiuni de lemn erau tăiate transversal sub formă de lame, astfel încît capetele de fibră să fie aliniate sub forma unei suprafețe netede. Blocul stratificat din numeroase bucăți de lemn cu fibrele perpendiculare era polizat astfel încît să ofere un material dur și nondirecțional ce putea fi tăiat cu uneltele de gravat folosite de lucrătorii în metal. Pe această suprafață se puteau trasa linii fine, iar blocuri dens gravate cu o extraordinară bogăție de detalii puteau fi folosite la multiplicarea unor ediții mari fără o deteriorare semnificativă a imaginii. Deși nu el este inițiatorul acestei tehnici, calitatea operei lui Bewick și popularitatea cărților sale au încurajat dezvoltarea materialului în secolul al XIX-lea.

Gravura în relief pe lemn tăiat transversal se numește *gravură în lemn vertical*. Ca și gravura în lemn propriu-zisă, ea este rezultatul unui pro-

cedeu prin care suprafețele eliminate nu imprimă. Numai suprafețele rămase în relief din suprafața originară, netăiată, a blocului sînt unse cu cerneală și folosite pentru a transfera cerneala pe hîrtie.

Gravura în lemn vertical a fost larg folosită pentru a se reproduce desene și picturi. Deoarece stampele obținute cu ajutorul unor blocuri de lemn tăiate transversal erau capabile să reprezinte variații de ton și textură, deoarece ele puteau fi produse repede și fără mari cheltuieli, și, în sfîrșit, deoarece blocurile nu se uzau la imprimările repetate ale gravurilor cu scop comercial, gravura în lemn vertical a devenit cea mai populară metodă de obținere a imaginilor reproductibile din secolul al XIX-lea. S-au dezvoltat metode de divizare a blocurilor cu desene pe ele în secțiuni distribuite unor echipe de gravori. Fiecare secțiune era gravată separat și apoi alăturată din nou celorlalte spre a forma imaginea mare originală. Blocuri ce ar fi putut necesita o săptămînă de lucru în mîinile unui singur om erau terminate într-o zi, două. Această execuție rapidă a făcut ca gravura în lemn vertical să devină utilă pentru ilustrarea ziarelor și periodicelor, dar calitatea mecanică a procedeului a schimbat aspectul blocurilor, de la demonstrații de incizare creativă, în care dălțița gravorului vădea deplinătatea și atenția unui caligraf-artist, la o producere anonimă, deși abilă, de suprafețe tonale în care tăietura inventivă a fost abandonată.

Să comparăm gravura lui Bewick și un detaliu mărit al ei (fig. 263,264) cu gravura și un detaliu mărit dintr-o ediție din *Harper's Magazine* (fig. 265, LXIX). Ilustrația din *Harper's* a fost tăiată în patru secțiuni, incizarea fiind repetitivă și neinspirată. Pînă și direcția tăieturii e supusă unor severe restricții. Gravura lui Bewick e alcătuită dintr-o combinație complexă de forme și grupuri liniare incizate; zonele albe și negre joacă una în raport cu cealaltă într-un aranjament mobil de elemente contrastante pozitive și negative.

În ultimul pătrar al secolului al XIX-lea caracterul gravurii în lemn vertical a devenit și mai mecanic datorită unui procedeu ce a permis trans-



LXIX. Detaliu mărit al fig. 265 (Ilustrație din „Harper's Magazine").

ferul unor imagini fotografice pe blocuri de lemn. Schițelor liber desenate le-au fost substituite reproduceri fotografice ale unor picturi cu o gamă largă de variație tonală, ca bază a artei gravorului. Fig. 265 reprezintă o gravură ce reproduce o pictură, și ea demonstrează marea diferență dintre gravura în lemn vertical ca mijloc personal plin de sensibilitate și gravura în lemn vertical ca procedeu tehnologic pentru producerea de imagini multiplicabile. Nu putem spune că gravurile din *Harper's* furnizau mai multă informație sau erau mai detaliate decît opera ce a ieșit din mîinile lui Bewick. De fapt, dacă se compară o imprimare izolată de Bewick cu o imagine izolată produsă prin procedeul combinat fotografic și gravat manual, stampa mai veche este evident mai detaliată, conține mai multă informație decît cea din urmă. Pe de altă parte, considerînd numărul de stampe scos de Bewick și asociații săi cu ediția mult mai mare de imagini obținute prin tehnicile producției de masă, putem susține că volumul total de infor-
 mație comunicată prin metodele mecanice e cu

mult mai mare. Cererea de calitate tot mai bună a determinat trecerea de la un meşteşug ce furniza informaţie detaliată despre un eveniment la o tehnologie ce furniza informaţie mai puţin detaliată despre multe, mult mai multe evenimente. Odată cu dezvoltarea procedeului de fotogravură pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea, gravura manuală în relief şi-a pierdut locul ca metodă de producere a unui număr util comercial de imagini identice şi a devenit exclusiv un mijloc artistic.

Perioada gravurilor în lemn moderne începe cu opera lui Paul Gauguin. Activ la sfîrşitul secolului al XIX-lea, Gauguin a fost considerat de colegii săi şi de criticii zilei drept un pictor revoluţionar, de avangardă. Artistul şi-a petrecut ultimii ani ai vieţii în Mările Sudului, unde mediul înconjurător a exercitat o influenţă notabilă asupra operei sale. E interesant să comparăm reliefurile sculptate în lemn ale lui Gauguin cu gravurile în lemn pe care le-a produs mai tîrziu. Deşi sculptura din fig. 266 a fost cioplită înainte de călătoria artistului în Tahiti, din 1891, ea are multe dintre calităţile ce aveau să se găsească în gravurile sale (fig. 247). Compoziţia se bazează pe folosirea unor mari suprafeţe şi a unor forme liniare caligrafice. Figura centrală e subtil modelată, în contrast cu tratarea mai plată a celor două capete şi a elementelor florale curbe. Spaţiul negativ dimprejurul formelor majore a fost eliminat într-o manieră foarte asemănătoare cu aceea utilizată de gravorii în lemn. Aplicînd cerneală cu multă atenţie, am putea imprima acest relief ca pe un bloc de lemn gravat.

În 1893 Gauguin s-a întors în Franţa după prima sa vizită în Oceania. În acelaşi an a expus gravuri, inclusiv *Femei la rîu* (fig. 247). Mari suprafeţe de negru, simplificate şi plate, domină gravura. Porţiunile scobite liber cu dalta semicirculară, unde lemnul a fost eliminat sub suprafaţa blocului, au fost unse intenţionat cu cerneală spre a produce o textură ce contrastează cu formele plate unduitoare. Linii fin trasate în cadrul maselor compacte de negru modelează delicat figura.



LXX. Wassily KANDINSKY, *Aus Klänge (Din sunete)*.

Gravurile în lemn ale lui Gauguin şi afluxul de stampe japoneze realizate cu gravuri în relief (fig. 267) au constituit influenţe însemnate asupra artiştilor graficieni de la începutul secolului al XX-lea. Stampele norvegianului Edvard Munch (fig. 268) şi ale expresioniştilor, printre care Erich Heckel, Emil Nolde şi Wassily Kandinsky (fig. 269—270, LXX) au continuat tăietura blocului de lemn iniţiată de Gauguin, puternic organizată, directă şi deseori spontană. Se pare că artiştii doreau ca acţiunea cuţitului şi a dălţii semicirculare să rămînă înregistrată în aspectul imprimării finale. În loc de a privi gravura în lemn ca pe un mijloc de reproducere a unei imagini concepute anterior, ei au folosit-o ca pe un material expresiv şi estetic de sine stătător.

Numeroase gravuri în lemn contemporane păstrează atitudinile tehnice şi stilistice ale stampelor de la începutul secolului al XX-lea. Desigur, *Autoportretul* lui Antonio Frasconi (fig. LXXI) lasă aceeaşi senzaţie de utilizare directă şi liberă a cuţitului ce e caracteristică şi stampelor expresioniste. Există un contrast asemănător între zone

puternice și compacte și linie. Se poate vedea o asemănare și între gravura lui Frasconi și gravurile în lemn japoneze (fig. 173, fig. 281). Marginile formelor au o calitate precisă oarecum



LXXI. Antonio FRASCONI, *Autoportret*.

străină expresioniștilor, dar perfect concordantă cu modul de gravare a formelor.

Sculptorul și gravorul Leonard Baskin se numără printre artiștii ce se înscriu în tradiția artiștilor graficieni germani. Baskin a publicat un mare număr de stampe ce combină o extraordinară complexitate liniară cu zone dramatice de negru compact. Ritmurile sale caligrafice au o calitate stilistică ce evocă picturile expresioniștilor abstracți din trecutul recent și, asemenea picturilor acestei perioade, stampele lui sînt relativ mari. *Spînzuratul* are o înălțime de aproape 1,5 m (fig. 271). Se făcuseră și înainte stampe de mari dimensiuni, dar scara multor gravuri contemporane indică atitudinea curentă a graficienilor față de

materialul lor. Ei caută să realizeze obiecte de artă comparabile cu pictura modernă atît ca stil cît și ca dimensiuni.

Astăzi există gravuri în lemn multicolore ce egalează intensitatea și subtilitatea operelor de artă produse de pictori. În aceste gravuri se pot întîlni forme similare celor utilizate în picturi. Sînt juxtapuse mari suprafețe de culoare, unele modulate, altele plate. În locul complexității ce derivă din gravarea complicată a blocurilor, gravuri ca acelea ale lui Carol Summers prezintă o complicație și un rafinament bazate pe numărul, alegerea și interacțiunea formelor cromatice (fig. 257). Summers obține o varietate suplimentară prin folosirea unei metode originale de aplicare a cernelii pe hîrtie, îngăduindu-i să varieze densitatea peliculei de cerneală, astfel încît zonele colorate prezintă modificări de densitate. Formelor li se creează margini tranșante sau estompate prin utilizarea atentă a procedeului de imprimare.

Gravura prin incizare (intaglio)

Incizarea sau zgîrierea unor linii în metale moi cu ajutorul unor unelte ascuțite era o metodă des întîlnită în decorarea bronzului, argintului și aurului. Obiecte iscusit incizate au fost confecționate în întreaga zonă mediteraneană cu mii de ani înaintea erei noastre (fig. 272).

Prin secolul al XV-lea, arta incizării a fost dusă mai departe de mîinile experte ale multor aurari și argintari de pe întreg cuprinsul Europei. Pe atunci, atelierul unui orfevru era un centru de creare a unei mari diversități de obiecte de artă. Meșterii și ucenicii lor erau în măsură să execute, la comandă, bijuterii de aur și argint, pocaluri, platouri și alte articole pentru proprietarii bogați. Erau în stare să producă și picturi și sculptură, și, practic vorbind, unii dintre cei mai respectați pictori și sculptori ai Renașterii timpurii, inclusiv Donatello (fig. 302, 304—306) erau mai întîi instruiți și apoi utilizați ca orfevri.

Folosirea uneltei de incizat, *burinul*, adică dălțița sau stiletul de gravat, era cunoscută multor

desenatori excelenți. Ei erau familiarizați și cu o metodă de potențare a decorației gravate în argint și aur cu ajutorul unui material numit „niello", o umplutură sub formă de pastă neagră presată în liniile gravate pentru a furniza un contrast cu metalul negravat (fig. 273). Efectul consta într-un joc atrăgător al suprafeței metalice reflectante în opoziție cu linia neagră mată. Incrustațiile nielate au fost deosebit de răspîndite în întreaga Europă și puteau fi găsite în multe locuri înaintea secolului al XII-lea.

Uneori artiștii care executau imagini incizate trăgeau probe imprimate ale lucrării lor în curs, umplînd liniile incomplet gravate cu nielă și presînd apoi desenul pe o coală de hîrtie. Cînd aceleași condiții economice și sociale care au încurajat dezvoltarea gravurii în lemn au fost resimțite și de către orfevrii, n-a mai fost decît o chestiune de timp pînă ca ei să-și dea seama că procedeul de gravare în metal utilizat pentru decorarea potirelor și cupelor putea fi lesne adaptat producției de imagini multiplicabile cu subiect religios și manufacturii de cărți de joc. Pe la mijlocul secolului al XV-lea, incizarea și-a făcut debutul ca procedeu de gravare.

Cea mai timpurie dată atribuită unei gravuri prin incizare e anul 1446. Chiar la această dată timpurie stampa respectivă avea multe dintre calitățile distinctive ale tuturor gravurilor prin incizare (fig. 274). E în esență o imagine în linii fine. Fiecare linie sau punct executat de gravor e rezultatul acțiunii de tăiere a unui instrument ascuțit ce înlătură o porțiune subțire din suprafața plăcii.

La gravura în lemn, liniile negre sînt produse prin eliminarea suprafețelor de lemn din jurul lor, lăsînd o porțiune supraînălțată pe care se va aplica cerneală. În incizare, liniile negre sînt formate direct prin tăieturile executate în placa de metal, aproape la fel cum desenează un desenator cu o peniță. După executarea liniilor, întreaga placă e acoperită cu o cerneală vîscoasă, iar apoi este curățată cu o cîrpă neabsorbantă. Cerneala în exces e înlăturată de pe suprafața plăcii, dar lă-

sată în liniile incizate, exact ca în decorațiile nielate. Cînd placa e acoperită cu hîrtie și presată, cerneala din linii e transferată pe hîrtie. Această formă de gravură în adîncime e numită *intaglio*, de la cuvîntul italienesc care înseamnă „a grava".

Deoarece pictorul și orfevrul aveau adeseori o instrucție comună și erau frecvent una și aceeași persoană, gravura prin incizare i-a atras pe unii dintre cei mai pricepuți și talentați artiști din Europa. Ei nu mai erau siliți să depindă de abilitățile mai reduse ale gravorilor în lemn, care putea strica un desen frumos. De asemenea, relativa ușurință cu care putea fi făcută o gravură prin incizare, în comparație cu laborioasa cioplire necesară unei gravuri în lemn destinate să aproximeze un desen, a asigurat acceptarea rapidă a procedeului prin incizare pentru obținerea imaginilor multiplicabile cu linii fine. Au fost produse multe cărți frumoase cu ilustrații incizate, dar tipărirea caracterelor și a blocurilor de lemn necesita un gen de presă, și plăcile incizate altul, așa încît criteriile economice ale editării au tins să favorizeze gravurile în lemn pentru edițiile ieftine. Paginile cu gravuri incizate erau legate în cărți ca frontispicii separate sau file individuale atunci cînd era necesară precizia detaliată a incizării spre a spori valoarea unui volum scump. Echivalentul industrial modern al procedeului *intaglio* este tiparul rotoheliografic; el rămîne un procedeu special, și anume unul considerat dintre cele mai adecvate reproducerii operelor de artă. (Ilustrațiile în alb-negru din ediția originală a cărții de față au fost tipărite prin rotoheliografie.)

Pretutindeni în Europa erau vîndute stampe după gravuri incizate. Una dintre cele mai vestite dintre acestea e *Bătălia celor zece nuduri* de artistul florentin Antonio Pollaiuolo (fig. 275). Executată la numai două decenii după cea mai veche gravură prin incizare cunoscută, stampa demonstrează ușurința cu care artiștii renascentiști foloseau acest material. Artistul a introdus modelarea în figuri și în zonele tonale umbrite din fundal.
 Linii paralele, spațiate strîns, creează efectele to-

nale. Ele sînt mai ușoare și mai subțiri decît liniile ce definesc contururile figurilor. O incizare mai adîncă pe contururi a făcut ca acele linii să rețină mai multă cerneală decît paralelele secundare. Cînd cerneala a fost transferată pe hîrtie în cursul imprimării, s-a produs o variație în culoarea liniei corespunzător diferențelor dintre nivelele cernelei.

Gravura lui Pollaiuolo poate demonstra una dintre problemele tehnice ale multiplicării gravurilor. Desenul original de pe bloc sau placă este o imagine în oglindă a imaginii de pe exemplarul imprimat. Pentru a fi lizibile după imprimare, inscripțiile trebuie desenate invers. Spre a-și reprezenta bărbații luptîndu-se cu mîinile drepte (fig. 275), Pollaiuolo a trebuit să deseneze spadasini stîngaci, ca în versiunea inversată fotografic a *Bătăliei celor zece nuduri* din fig. 276. Mulți gravori pot lucra în cadrul procedeului imaginilor răsturnate și-și pot conceptualiza forma finală a gravurii direct pe suprafața originală. Alții preferă să verifice desfășurarea desenului într-o oglindă, pe măsură ce-l execută.

O variantă a incizării este *gravura cu acul* (*pointe-sèche*). În loc de a îndepărta metalul scos din șanțurile săpate cu dăltița, gravorul utilizează un procedeu de zgîriere care formează o bavură pe una din marginile adînciturii. Această bavură rămîne în aceeași poziție în timpul proceselor de aplicare a cernelii și imprimare. Cînd cerneala e ștearsă de pe placă, bavura reține o parte din ea, iar cînd placa e apăsată pe hîrtie, cerneala reținută dă un aspect moale, oarecum estompat liniilor incizate (fig. 277). În cele din urmă, dacă se fac multe trageri, bavura se desprinde și linia gravată cu acul ajunge să semene cu aceea a unei incizări. Comparația între unele trageri timpurii de pe o gravură cu acul și altele mai tîrzii revelează trecerea de la o imagine cu contururi pierdute la una dură și precisă (fig. 278).

Armurile și armele de fier erau decorate într-un mod foarte asemănător cu acela în care își decorau și orfevrii produsele lor, dar problema trasării unor linii în fier era mult mai dificilă decît

cea a incizării unor metale mai moi, ca argintul și aurul. Acesta e poate motivul pentru care, către sfîrșitul secolului al XV-lea, a fost imaginată o metodă de corodare a unor linii subțiri în fier prin aplicare de acid. Prin 1515, Dürer fusese capabil să graveze cu acid plăci de fier. Ceea ce se crede a fi prima lui acvaforte e reprodusă în fig. 279. Este o gravură curioasă și interesantă, compusă din fragmente figurale și peisagistice confuze ca dimensiuni și raporturi spațiale. Fiecare parte pare a fi fost desenată cu o redusă preocupare pentru concordanța cu celelalte componente. E tocmai tipul de desen pe care l-ar putea face un artist în timp ce experimentează un nou material.

Gravura cu acizi sau *acvaforte*, ca și incizarea, e un procedeu de gravură în adîncime (*intaglio*). Principala deosebire dintre ele constă în modul de săpare a liniilor în placă. La o acvaforte, suprafața polisată a unei plăci metalice e acoperită cu un strat de material rezistent la acizi, constînd cel mai adesea din ceară. După ce se întărește ceara, se folosește un ac pentru a desena pe suprafața ei. Nu e nevoie de un mare efort la apăsare, deoarece gravorul nu urmărește decît îndepărtarea unor linii din stratul de ceară, iar nu incizarea metalului. Desenul pe ceară e lesnicios în comparație cu presiunea și siguranța necesare pentru a grava în metal prin incizare. Artistul își poate utiliza acul la fel de nestînjenit ca și o peniță. La terminarea desenului, placa e cufundată într-un „mordant", un acid care corodează, prin liniile deschise în ceară, suprafața plăcii, „mușcînd" în ea depresiuni. După ce e scoasă din acid și i se înlătură stratul de ceară, placa e acoperită cu adîncituri apte să rețină cerneală, foarte asemănătoare cu acelea dintr-o gravură prin incizare. În mod tipic, o linie incizată are o formă elastică (fig. LXXII), cu alte cuvinte, începutul ductului e subțire sau conicizat, linia lățindu-se treptat pe măsură ce gravorul mărește apăsarea pe dăltiță, după care ea se îngustează din nou pînă la o linie subțire pe măsură ce apăsarea e redusă înainte ca dăltița să fie ridicată de pe

placă. O linie de acvaforte are extremitățile boante



LXXII. *sus:* Linie gravată mărită, *jos:* Linie incizată mărită.

și o lățime uniformă, pentru că acul nu modifică lățimea ductelor practicate în stratul de ceară (fig. LXXII).

Ca și în cazul gravurii cu dălțița, liniile mai închise sînt create prin practicarea unor șanțuri mai adînci ce rețin mai multă cerneală, dar în acvaforte această variație în adîncime e controlată nu prin apăsarea instrumentului pe placă, ci prin durata expunerii suprafeței metalice la acțiunea chimică a băii de acid. Dacă acvafortistul dorește ca unele linii să rămînă luminoase, el poate scoate placa din mordant spre a acoperi acele linii cu ceară, după care reintroduce placa în baie, astfel ca restul liniilor să poată fi corodate mai adînc pentru a da o imprimare mai închisă.

Gravura în acvaforte e imprimată prin exact același procedeu elaborat pentru gravurile cu dălțița. Deși pentru acvafortele timpurii au fost utilizate pe alocuri în Europa plăci de fier, ele au fost curînd înlocuite cu plăci de aramă, care a devenit metalul predilect pentru acest material. Practica curentă a gravurii în acvaforte continuă să utilizeze arama, dar deseori se întrebuințează și aluminiul și zincul.

În gravurile lui Rembrandt van Rijn, tehnica în acvaforte a atins nivele extraordinare de realizare expresivă și estetică. Mare desenator, Rembrandt era capabil să deseneze liber pe placă, fără a-și mai pierde timpul cu controlul necesar pentru crearea unei imagini convingătoare. În plus, preocuparea pentru lumină, dominantă în picturile sale,

a fost transferată și în gravuri. Utilizarea dramatică a zonelor închise, transparente, din gravurile sale în acvaforte le-a dat acestora o tonalitate bogată și a oferit procedee compoziționale nemaiexploatate anterior în gravuri. În gravura în acvaforte *Hristos vindecîndu-i pe bolnavi* (fig. 280), artistul a folosit o varietate impresionantă de tehnici ale desenului liniar pentru a vehicula o senzație de lumină, formă și spațiu. A aplicat și cerneala pe placă într-o manieră neobișnuită pentru a intensifica efectele atmosferice spațiale. Ștergînd placa cu grijă, artistul a fost capabil să lase un strat subțire de cerneală pe unele porțiuni ale suprafeței, iar pe celelalte le-a curățat pînă la obținerea unui luciu intens. La imprimare, tonalitățile variabile ale cernelei șterse au potențat tonurile gravate, producînd o gamă de valori ce nu s-ar fi putut obține numai cu linia gravată.

Ca procedeu de multiplicare a imaginilor, metoda lui Rembrandt era însă ineficientă și neuniformă. Pentru a realiza o gamă tonală mai mare, el a trebuit să sacrifice capacitatea procesului de imprimare de a produce imagini identice, deoarece fiecare tragere plăcii impunerea propria-i formă de acoperire cu cerneală și de ștergere, efectele tonale fiind astfel cu neputință de standardizat. Fiecare imprimare se deosebea oarecum de toate celelalte probe din serie. Deși utiliza un procedeu mecanic, Rembrandt i-a extins posibilitățile pentru a-și satisface exigențele estetice proprii, ignorînd avantajele economice ale unui mare număr de stampe reproduse identic fără vreo altă intervenție a artistului în procedura de multiplicare.

În aceeași perioadă în care Rembrandt utiliza gravura în acvaforte ca pe o formă de comunicare puternic personală, alții o foloseau într-o manieră mecanică, mai ortodoxă. Jean Morin, activ în Franța cam în aceeași epocă, a fost unul dintre numeroșii acvafortiști care puteau realiza pe placă reproduceri abile după picturi. Portretul Annei de Austria, făcut de el după o pictură de Philippe de Champaigne, e desenat meticulos (fig. 281). Studierea atentă a unui detaliu mărit din gravură

(fig. 282) arată cum a folosit acvafortistul o combinaţie de linii şi puncte pentru a reproduce tonalităţile picturii. Precizia rece şi controlată a portretului este o remarcabilă demonstraţie de măiestrie, dar orice mărturie a personalităţii acvafortistului a dispărut. Numai un expert cunoscător al tehnicii gravurii, studiind semnele mărite ale acului de gravat, ar putea atribui placa unui artist anume. Dimpotrivă, orice semn de pe placa realizată de Rembrandt e la fel de personal ca şi semnătura lui. Gravura lui Morin este un exemplu de procedeu tehnic pus în slujba unui meşteşugar excepţional. În gravura în acvaforte a lui Rembradt există dovada abilităţii meşteşugarului alături de invenţia originală şi necesităţile expresive ale artistului.

Eforturile de a extinde capacitatea plăcilor gravate în adîncime de a realiza variaţii tonale fără a recurge la haşurarea liniară au fost recompensate cu două inovaţii tehnice. Prima dintre acestea este *mezzotinto*. În acest procedeu, gravorul îşi acoperă mai întîi placa cu o textură creată prin rotirea înainte şi înapoi a unui instrument special cu mulţi dinţi numiţi „răzătoare" (engl. *hatcher*) pe suprafaţa polisată. De aici provine textura granulară alcătuită din mii de mici depresiuni. Dacă această suprafaţă ar fi unsă cu cerneală şi imprimată, ea ar produce o tonalitate uniformă şi profundă, dar gravorul rade şi şlefuieşte cu multă atenţie porţiuni din placă a căror tonalitate vrea să o deschidă. Operaţia de răzuire reduce adîncimea depresiunilor, astfel încît ele vor reţine mai puţină cerneală şi, ca atare, vor da o imprimare mai deschisă. Treptat, artistul produce zone de retenţie a cernelei din ce în ce mai puţin adînci pentru tonuri din ce în ce mai deschise, pînă cînd , în cele din urmă, lustruieşte porţiunile ce urmează să dea o imprimare albă în raport cu starea originară neatinsă a plăcii. După terminarea procesului, placa rămîne acoperită cu o textură produsă manual de depresiuni minuscule a căror adîncime variază în funcţie de tonalitatea dorită. Placa în mezzotinto poate furniza un negru catifelat inaccesibil prin oricare alt procedeu de gravură, metoda e însă atît de laborioasă, încît foarte puţini artişti o folosesc. Mezzotintele au fost mult timp utilizate aproape exclusiv pentru reproducerea picturilor (fig. 283), dar gama tonală bogată şi subtilă a materialului i-a atras şi pe o mînă de artişti dispuşi să sacrifice timpul şi truda necesară pentru pregătirea plăcilor (fig. 286).

O a doua metodă de producere a unor zone tonale în *intaglio* a fost elaborată în ultima jumătate a secolului al XVIII-lea şi ea a rămas ca una din tehnicile de bază ale gravorului contemporan. Numit *acvatinta*, poate datorită utilizării ei iniţiale în imitarea laviurilor, procedeul e relativ simplu şi rapid (fig. 287). Placa, prevăzută deseori cu un desen în acvaforte deja executat, e acoperită cu un stat uniform de pulbere răşinoasă (sacîz). Placa e apoi încălzită, iar praful de sacîz se topeşte lent, aderînd astfel la metal. Placa este apoi scufundată în acid. Acele porţiuni acoperite de răşină sînt protejate de acţiunea corozivă a mordantului, dar spaţiile dintre particulele de pulbere permit trecerea acidului şi placa e corodată. Timpul cît lucrează acidul asupra plăcii determină profunzimea texturii corodate produse, iar aceasta, la rîndu-i, afectează valoarea tonurilor imprimate. Pentru a controla corodarea de pe porţiunile destinate să dea la imprimare tonuri deschise, placa e scoasă din baia de acid, astfel încît acele porţiuni să poată fi acoperite cu un strat anticoroziv. Cînd placa este din nou scufundată în acid, corodarea continuă, cu excepţia porţiunilor protejate. Repetări succesive ale aplicării stratului anticoroziv şi ale reexpunerii la acid duc în cele din urmă la o placă ce poate fi imprimată cu o varietate de mase tonale uniforme încorporate în compoziţie.

Anterior secolului al XX-lea, cea mai reuşită utilizare a gravurii în acvatinta poate fi găsită în stampele pictorului şi graficianului spaniol Francisco Goya (fig. 288). Realizarea lui este şi mai meritorie dacă ne gîndim că el a adoptat acvatinta doar la cîţiva ani după prima ei utilizare. Combinînd adeseori liniile în acvaforte cu porţiunile granu-

lare uniforme în acvatinta, gravurile lui Goya rămîn adevărate modele pentru mulți graficieni contemporani care folosesc gravura în adîncime.

Merită să menționăm și altă variantă a gravurii în acvatinta, întrucît ea este frecvent utilizată în gravurile contemporane. Numită gravură în acvatinta sau acvaforte cu *grund mobil* (*lift-ground*), ea îi îngăduie artistului să realizeze imagini ce au calitatea desenelor caligrafice cu tușe libere (fig. 289). Pe o placă polizată se aplică un strat de sacîz, exact ca și în cazul acvatintei obișnuite. După încălzirea plăcii, gravorul își pictează imaginea pe suprafața de rășină cu un sirop de zahăr și apă. Pictura uscată e acoperită apoi cu învelișul anticoroziv obișnuit. După terminarea acestei etape, placa uscată e cufundată în apă. Porțiunile de înveliș anticoroziv ce acopereau tușele de sirop sînt înlăturate de pe placă pe măsură ce apa dizolvă amestecul de zahăr de sub ele. Ca urmare a acestui procedeu, cînd placa e introdusă în baia de acid, acele porțiuni acoperite cîndva cu sirop sînt expuse mordantului, iar cele inițial neatinse de tușele artistului rămîn protejate. După scoaterea plăcii din acid, acoperirea cu cerneală și imprimarea ei, imaginea compoziției executate cu pensula are pe hîrtie calitatea amplu caligrafică a desenelor în pensulă și cerneală.

Ca și în cazul gravurii în relief, progresele de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea înregistrate de tehnologia reproducerii și imprimării au lăsat metodele de *intaglio* pentru producerea imaginilor multiplicabile la dispoziția artiștilor, care au găsit aceste procedee atrăgătoare și compatibile cu motivațiile lor estetice personale. Astăzi, unii artiști continuă tehnicile tradiționale într-o formă relativ pură (fig. 290). Alții au găsit că metodele prin incizare și acvaforte din trecut pot sluji producerii de stampe ce satisfac exigențele compoziționale și expresive contemporane (fig. 291). Alții, în fine, au extins limitele gravurii în *intaglio*, combinînd procedeele și dezvoltînd noi tehnici de formare a imaginilor. *Yonkers II* (fig. 292), de Romas Viesulas, lucrează

 cu materialele mixte ale gravurii în acvaforte adînci și litografiei. Pe lîngă acestea, plăcii i-au fost adăugate contururi metalice spre a forma zone reliefate, iar din placă au fost eliminate secțiuni cu unelte electrice.

Litografia

Pe la 1800, Alois Senefelder, în căutarea unei metode economice de imprimat muzică și cărți, a inventat un procedeu care a devenit rapid cea mai populară metodă de a reproduce imagini picturale pentru ziare și periodice. Invenția, numită *litografie*, e utilizată încă și astăzi sub o formă oarecum modificată. Ca *litografie ofset* sau, mai bine-zis, *litografie foto-ofset*, procedeul se bucură de o largă acceptare ca formă de tipar industrial de mare randament și înaltă calitate. Tehnica inițială a lui Senefelder, relativ neschimbată, a continuat să slujească necesităților artiștilor așa cum a făcut-o și de-a lungul secolului al XIX-lea. Atracția litografiei pentru artist derivă din extraordinara ei flexibilitate. Materialul poate furniza gravuri cu calitatea desenelor spontane în creion sau peniță și cerneală, fiind însă la fel de potrivit pentru producerea unor gravuri colorate de mari dimensiuni, comparabile ca mărime și subtilitate cu picturile contemporane.

Litografia e un procedeu planografic, adică, spre deosebire de gravurile în relief și în adîncime, care depind de diferența de înălțime dintre suprafețele acoperite cu cerneală și cele neacoperite ale plăcii de bază, o suprafață de gravare litografică e în esență plată. Senefelder a ales drept „plăci" dale de calcar bavarez bine șlefuite pe o parte. Suprafața avea astfel un aspect neted, cu granulozități fine. Folosind creioane de ceară și cerneluri speciale cu conținut bogat în grăsimi, el desena direct pe piatră. Pe măsură ce creioanele erau purtate pe suprafața pietrei, ele lăsau bucăți minuscule de ceară pe granulozitățile suprafeței. O linie subțire, ușoară atingea doar un număr mic de granulozități și depunea doar mici cantități de ceară. O linie apăsată lăsa în urma-i o dîră mai largă de

granulozităţi ce veniseră în contact cu materialul creionului. La aplicarea unor mari suprafeţe tonale, mii de granulozităţi separate erau atinse de creion. După ce termina desenul, artistul uda piatra cu apă şi, datorită incompatibilităţii dintre ulei şi apă, granulaţiile ce reţinuseră ceara respingeau apa şi acceptau o cerneală grasă, pe cînd granulaţiile neatinse de desenul în creion de ceară acceptau apa şi respingeau cerneala. În acest fel, imaginea desenului, ea însăşi o lucrare originală ieşită din mîna artistului, devenea baza pentru imprimarea unui duplicat în cerneală.

Atît în aplicaţiile comerciale cît şi în posibilităţile ei de atelier, litografia a satisfăcut exigenţele stilistice ale multor artişti. Toulouse-Lautrec a desenat mari afişe colorate care făceau reclamă vieţii de noapte pariziene, folosind litografia pentru a produce suprafeţe simple şi plane şi o linie liberă, rapid desenată (fig. 89; fig. 293). În Statele Unite, firma Currier and Ives tipărea afişe litografice la preţul de „şase cenţi bucata cu ridicata". Desenatori anonimi executau pentru ei desene minuţios umbrite, iar după ce erau tipărite în alb şi negru, echipe de tinere femei, organizate după sistemul unei lini de asamblare, colorau afişele (fig. 294).

Edouard Manet a fost capabil să surprindă caracterul nemijlocit şi proaspăt al unei schiţe rapide pe piatră (fig. 295), iar Edouard Vuillard a folosit culoare, arii atent dispuse de structuri desenate şi textură de creion de ceară, combinate cu caligrafie, pentru a crea litografii (fig. 258, 259) înzestrate cu caracteristicile picturale şi compoziţionale ale picturilor lui.

Ca toate mijloacele de gravură, litografia contemporană şi-a cîştigat locul ca o alternativă importantă la celelalte arte bidimensionale. În prezent se folosesc plăci de metal, ca şi de piatră, spre a imprima ediţii de litografii ce rivalizează cu pictura în efectele lor vizuale. Deosebit de adecvată pentru imprimarea unor cîmpuri cromatice plane, litografia îi oferă pictorului care utilizează organizările culoare-formă o metodă de a obţine imagini multiplicabile ale efectelor coloris-

tice pe care le dezvoltă în picturile sale (fig. 284). Sînt unii gravori care se complac în a crea calităţi texturale şi tonale realizabile numai cu acest material. Ei se străduiesc să scoată maximum de efecte din piatră, îngăduind imaginii să se formeze din însăşi tehnica de lucru.

Această atitudine nu se întîlneşte numai în rîndul artiştilor specializaţi în litografie, ci şi printre cei care lucrează cu tehnici de gravare în adîncime. Pentru aceşti artişti materialul a devenit însuşi subiectul, iar gravura un soi de activitate de căutare-cercetare în care experimentul controlat se îmbină cu descoperirea neaşteptată (fig. 296).

Serigrafia

Cel mai simplu, mai recent şi mai popular procedeu de multiplicare a imaginilor este *sita de mătase*, denumit şi *multiplicarea cu sita* sau *serigrafia*. Acest mijloc e o dezvoltare a procedeului de reproducere cu şablon, utilizat încă din epoca oamenilor din peşteri ca metodă de producere a unor imagini multiple. Mîinile imprimate cu metoda şablonului de pe pereţii peşterilor din Spania sînt printre cele mai vechi imagini create de om (fig. 297). În Japonia, în secolele al VII-lea şi al VIII-lea, s-au pregătit şabloane de o mare complexitate, alcătuite din straturi de hîrtie suprapuse, pentru imprimarea ţesăturilor (fig. 298). Şuviţe de păr fixau modelele interioare fin decupate şi legau secţiunile centrale de marginile exterioare. Şabloanele au fost utilizate de chinezi încă de acum o mie cinci sute de ani, iar în Europa, începînd din Evul Mediu, au intrat în uz ca mijloace de decorare a pereţilor şi textilelor (fig. 299).

Chiar şi cele mai complicate şabloane sînt în esenţă identice cu acelea confecţionate de către oamenii primitivi. Se practică decupaje într-un material durabil, care e aşezat pe suprafaţa ce urmează a fi imprimată. Culoarea, de obicei sub o formă vîscoasă, e aplicată pe şablon cu o pensulă aspră sau cu o cîrpă. Oriunde şablonul prezintă o deschidere, culoarea trece prin ea. Suprafeţele acoperite de şablon rămîn necolorate. Utilizînd mai

multe şabloane succesiv, marcate astfel încît deschiderile lor să se afle într-un raport prestabilit unele cu altele şi introducînd diferite culori prin fiecare şablon, gravorul poate modela structuri extrem de complicate.

În gravura cu sită de mătase, pe o ramă deschisă se întinde o plasă de mătase, nailon sau metal, de factura unui voal. Pe sită se fixează un şablon. Gravorul foloseşte un instrument cu lamă de cauciuc numit „racletă de cauciuc" (engl. *squeegee*) pentru a face să treacă prin sita de mătase o culoare sau o cerneală groasă, de consistenţa smîntînii. După ce ridică sita, imaginea rămasă pe suport apare sub forma creată de porţiunea decupată a şablonului. Ca şi în cazul altor gravuri cu şablon, se pot folosi mai multe site pentru a adăuga culori stampei.

Acest procedeu a fost utilizat mult timp pe scară comercială pentru a produce firme, etichete, imprimeuri. În deceniul al patrulea din secolul nostru, gravorii au început să lucreze cu sita de mătase în atelierele lor. Stampele realizate de ei au fost numite „serigravuri" pentru a se deosebi de produsele instalaţiilor de multiplicare cu sită de mătase de uz comercial. Materialul acesta prezintă multe atracţii pentru grafician. Cea mai importantă dintre acestea e poate ieftinătatea montării unui atelier de multiplicat. Nu sînt necesare prese de nici un fel; aproape orice masă netedă poate servi drept suprafaţă de multiplicat adecvată. Sitele se confecţionează lesne, şi pentru imprimare se poate folosi aproape orice fel de culoare. În plus, o imagine realizată prin sită poate fi imprimată pe aproape orice material, iar unii pictori contemporani au folosit site ca să aplice culoare pe anumite porţiuni sau pe întreaga suprafaţă a picturilor lor pe pînză (fig. 300).

Serigrafiile sînt cele mai potrivite pentru realizarea unor mari suprafeţe de culoare plată, ceea ce explică încă o dată adoptarea lor de către numeroşi graficieni-gravori. Litografia poate fi utilizată şi ea pentru imprimarea unor forme cromatice compacte de mari dimensiuni, dar ea necesită

un gravor calificat, pietre mari şi grele sau plăci incomode, ca şi o presă capabilă să exercite un mare volum de presiune pe o suprafaţă vastă. Pentru comparaţie, o sită necesară spre a imprima o suprafaţă de 24 pe 36 ţoli (60,96 cm pe 91,44 cm) poate fi confecţionată cu o cheltuială de aproximativ zece dolari şi deservită de un singur om fără prea mare dificultate (fig. 285). În multe cazuri e greu de făcut distincţia dintre un afiş produs în serie cu sita de mătase şi o serigravură în tiraj mic aparţinînd aceluiaşi artist. Semnătura artistului pe stampa „originală" garantează că exemplarul de probă a fost tras de însuşi graficianul, iar pentru cei ce caută această marcă de autenticitate, preţul stampei semnate e justificat. Cumpărătorului ce caută însă o decoraţie atrăgătoare pentru peretele său, reproducerea ieftină îi oferă însă o satisfacţie deplină.

Ne întoarcem încă o dată la raţiunea fundamentală a procedeelor de imprimare a gravurilor, producerea de imagini multiplicabile. În epoca în care Rembrandt a publicat stampa reprodusă în fig. 280, el a vîndu-to cu mai puţin de un gulden, adică echivalentul a patru sau cinci dolari de astăzi. Preţurile actuale ale stampelor lui Rembrandt reflectă raritatea pieselor pe o piaţă ce include indivizi capabili să cheltuiască mari sume de bani pe lucruri ai căror proprietari doresc să devină. Date fiind posibilităţile de obţinere a unor imagini multiplicabile existente astăzi, nu există nici o raţiune tehnică, estetică sau etică pentru ca stampele să nu poată sau să nu trebuiască a fi editate în tiraje uriaşe, accesibile la un preţ moderat celor ce le doresc. Observaţia e valabilă în special pentru stampele executate în forme mari şi simple şi în culori clare şi luminoase. Pentru colecţionarul a cărui plăcere o constituie stampele ce desfid reproducerea adecvată prin tehnologiile comerciale de mare viteză sau pentru aceia ce simt nevoia să deţină o stampă-unicat fără echivalent pe piaţă, nu există altă alternativă decît semnat, provenind dintr-o ediţie cu tiraj limitat a unor stampe imprimate manual.

CUPRINS